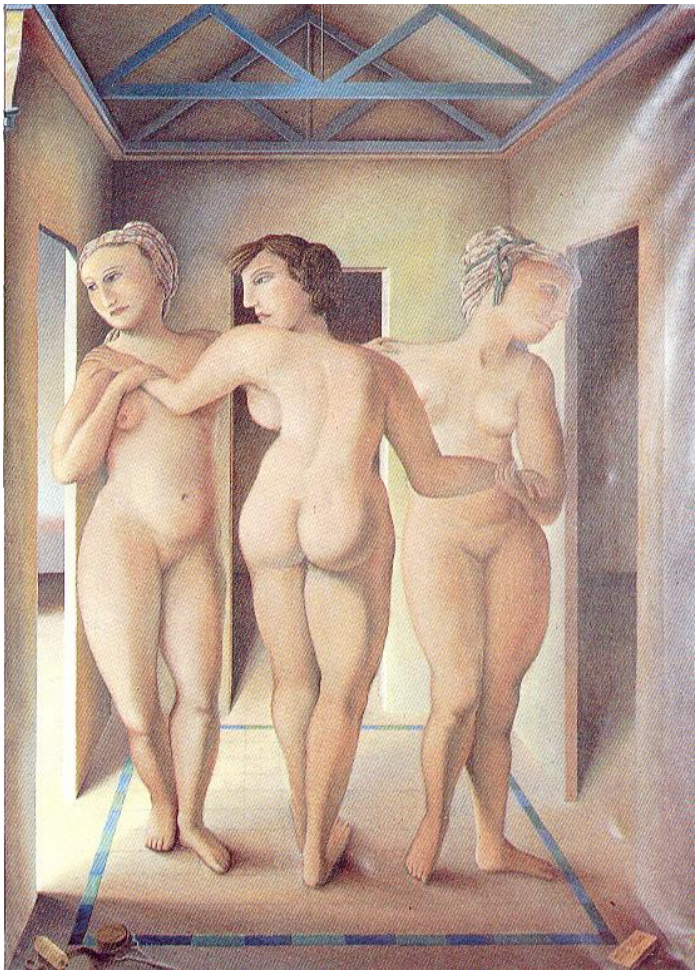


VASILIKÍ KANELLIADOU

TEMAS Y MOTIVOS DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Universidad de Granada
Tesis Doctoral
2004

VASILIKÍ KANELLIADOU

TEMAS Y MOTIVOS DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Directores:

Rafael López Guzmán José Luis Calvo Martínez

Universidad de Granada
2004

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Vasilikí Kanelliadou
D.L.: Gr. 297 - 2006
ISBN: 84-338-3721-4

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN……. 8

1. MITO Y MITOLOGÍA: DEFINICIÓN E INTERPRETACIONES… 17

1.1. MITO Y MITOLOGÍA…… 18

1.1.1. Definición……..... 18
1.1.2. El mito clásico. Mito y relato…….. 18
1.1.3. La mitología clásica…… 21
1.1.4. Los contenidos de la mitología. Sus protagonistas……. 23

1.2. MITO Y GÉNEROS LITERARIOS…… 26

1.3. MITO E IMAGEN EN LA ANTIGÜEDAD……... 28

1.4. CRÍTICA DEL MITO E INTERPRETACIONES RACIONALISTAS….. 29

1.4.1. Los Presocráticos……. 29
1.4.2. Los Historiadores y Alegoristas……... 30
1.4.3. Los Sofistas…….. 31
1.4.4. La Filosofía…….. 32
1.4.5. Estoicos y Epicúreos…… 33
1.4.6. El Evemerismo……..... 34

1.5. LA MITOLOGÍA EN LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO…….. 35

1.6. INTERPRETACIONES MODERNAS DE LA MITOLOGÍA……. 38

2. LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN ESPAÑA…….. 47

2.1. LA MITOGRAFÍA EN ESPAÑA……. 48
2.2. LA PINTURA DE MITOLOGÍA EN EL RENACIMIENTO Y BARROCO ESPAÑOL……..... 50
2.3. MITOLOGÍA Y PODER…….. 54
2.4. LA PINTURA MITOLÓGICA EN EL MUSEO DEL PRADO…...……... 56

3. PINTORES Y CORRIENTES ARTÍSTICAS……... 63

3.1. REALISMO Y SIMBOLISMO……. 64

3.1.1. La Academia Española en Roma…….. 70
3.1.2. José Ramón Zaragoza Fernández…….. 72

3.1.3. Fernando Álvarez de Sotomayor…… 73
3.1.4. Josep María Sert……. 74
3.1.5. José María Rodríguez-Acosta…… 77
3.1.6. Néstor Martín Fernández de la Torre……. 77
3.1.7. María Blanchard……. 79

3.2. EL *NOUCENTISME*……. 80

3.2.1. El movimiento y sus características…….. 80
3.2.2. El mediterraneísmo……... 85
3.2.3. Joaquim Sunyer...…….. 85
3.2.4. Joaquín Torres García…….. 89

3.3. PABLO PICASSO……... 91

3.3.1. La *Metamorfosis*…….. 93
3.3.2. La *Suite Vollard*……... 94
3.3.3. *Dos Contes*…….. 96
3.3.4. La serie *Antípolis*……. 99

3.4. EL SURREALISMO Y LA MITOLOGÍA……. 101

3.4.1. Joan Miró……. 103
3.4.2 Joan Massanet…….. 107
3.4.3. Federico García Lorca……. 108
3.4.4. Antoni García Lamolla…… 110
3.4.5. Eugenio Granell…….. 112
3.4.6. Óscar Domínguez…….. 114
3.4.7. Esteban Francés…….. 116
3.4.8. José Moreno Villa……... 119
3.4.9. Remedios Varo…… 121
3.4.10. Josep de Togores ……..…….. 123

3.5. SALVADOR DALÍ…… 124

3.6. PALENCIA, ZABALETA, BARJOLA Y SAURA……... 130

3.6.1. Benjamín Palencia……. 130
3.6.2. Rafael Zabaleta…….. 131
3.6.3. Juan Barjola……... 133
3.6.4. Antonio Saura…… 134

3.7. LAS ÚLTIMAS DÉCADAS……. 135

3.7.1. Juan Navarro Baldeweg…… 136
3.7.2. Guillermo Pérez Villalta…….. 137
3.7.3. Miquel Barceló…… . 142
3.7.4. Mon Montoya…….. 143
3.7.5. Antón Patiño…… 145

3.7.6. Carlos Franco……... 148
3.7.7. Manolo Valdés……. 149
3.7.8. Delia Piccirilli…….. 150

4. EL ANÁLISIS DE LAS OBRAS PICTÓRICAS: PARÁMETROS Y CRITERIOS…… 152

4.1. DEFINICIONES SOBRE EL MÉTODO DE ANÁLISIS DE LAS OBRAS …….. 153
4.2. EL LENGUAJE Y EL ANÁLISIS DE LA OBRA PICTÓRICA…….... 153
4.3. TEXTUALIDAD E INTERTEXTUALIDAD…… 155
4.4. PINTURA Y MITO……. 157
4.5. MOTIVOS Y TEMAS…… 159
4.6. LOS PRÉSTAMOS……. 160
4.7. LOS ATRIBUTOS……. 162
4.8. EL TIEMPO REPRESENTADO EN EL ESPACIO PICTÓRICO…… 164

5. MOTIVOS Y TEMAS MITOLÓGICOS…… 172

5.1. MINOTAURO, TESEO, LABERINTO……. 173
5.1.1. El mito…….. 173
5.1.2. Las fuentes…… 174
5.1.3. Las representaciones……. 175
5.1.4. Las obras (Picasso, Miró, Dalí, Francés, Domínguez, Pérez Villalta)…. 178

5.2. AFRODITA / VENUS…… 218

5.2.1. El mito……. 218
5.2.2. Las fuentes…… 219
5.2.3. Las representaciones……. 219
5.2.4. Las obras (Dalí, García Lorca, Massanet, Granell, Barceló, Pérez Villalta)…….. 222

5.3. LAS TRES GRACIAS…… 232

5.3.1. El mito…… 232
5.3.2. Las fuentes…… 232
5.3.3. Las representaciones…… 234
5.3.4. Las obras (Picasso, Togores, Moreno Villa, Zabaleta, García Lamolla, Dalí, Palencia, Saura, Pérez Villalta, Barjola, Valdés)…… 237

5.4. EL JUICIO DE PARIS……. 258

5.4.1. El mito…….. 258
5.4.2. Las fuentes…… 258
5.4.3. Las representaciones……. 259
5.4.4. Las obras (Dalí, Picasso)……. 262

5.5. ORFEO Y EURÍDICE……. 265

5.5.1. El mito…….. 265
5.5.2. Las fuentes…… 265
5.5.3. Las representaciones……. 269
5.5.4. Las obras (Álvarez de Sotomayor, Zaragoza, Picasso)……. 272

5.6. ARCADIA, EDAD DE ORO, PASTORALES……. 278

5.6.1. Los mitos…….. 278
5.6.2. Las fuentes…… 278
5.6.3. Las representaciones……. 282
5.6.3. Las obras (Rodríguez-Acosta, Sunyer, Torres García, Miró, Picasso, Montoya)…… 285

5.7. DIANA Y ACTEÓN……. 300

5.7.1. El mito…….. 300
5.7.2. Las fuentes…… 300
5.7.3. Las representaciones……. 303
5.7.4. Las obras (Picasso, Pérez Villalta)…… 305

5.8. ÍCARO…….. 310

5.8.1. El mito……... 310
5.8.2. Las fuentes…… 310
5.8.3. Las representaciones……. 314
5.8.4. Las obras (Pérez Villalta, Piccirilli, Patiño)……. 318

5.9. DÁNAE…… 325

5.9.1. El mito…….. 325
5.9.2. Las fuentes…… 326
5.9.3. Las representaciones…….. 329
5.9.4. Las obras (Picasso, Navarro Baldeweg, Piccirilli, Franco)…….. 330

5.10. CENTAUROS…….. 336

5.10.1. El mito…….. 336
5.10.2. Las fuentes…… 336
5.10.3. Las representaciones…… 339
5.10.4. Las obras (Picasso, Dalí, Varo, Granell, Pérez Villalta)…….. 342

5.11. BACANTES, NINFAS Y SÁTIROS…… 356

5.11.1. Los mitos……... 356
5.11.2. Las fuentes……. 357
5.11.3. Las representaciones……. 359
5.11.4. Las obras (Picasso, Blanchard, Sert, Néstor, Pérez Villalta)…… 362

5.12. LEDA Y EL CISNE…….. 378

5.12.1. El mito…….. 378
5.12.2. Las fuentes…… 378
5.12.3. Las representaciones……. 378
5.12.4. Las obras (Dalí)…… 381

5.13. NARCISO……. 385

5.13.1. El mito…….. 385
5.13.2. Las fuentes…… 385
5.13.3. Las representaciones…… 389
5.13.4. Las obras (Dalí, Pérez Villalta)…… 390

5.14. PROCEDENCIA DE LAS OBRAS……. 392

CONCLUSIONES…….. 405

BIBLIOGRAFÍA…… 409

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo ha tenido su origen en la investigación homónima de la autora para la obtención de la suficiencia investigadora en el Programa de Doctorado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada en 1999. Para la elección del tema la autora se ha basado en su conocimiento de la cultura clásica y sus estudios en la Universidad de Aristóteles de Salónica (Grecia), combinándolos con los estudios de arte español realizados en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

Su finalidad es la demostración de la vigencia de los temas y motivos de la mitología clásica en los pintores españoles que han vivido y creado su obra artística a lo largo del siglo XX.

Se ha optado por el espacio de tiempo de un siglo para verificar la pluralidad y la riqueza de los mitos tratados por diferentes autores, y la importancia que han tenido estos en el desarrollo y apropiación de los mitos clásicos fuera de las imposiciones que restringían el tratamiento de estos temas en los siglos anteriores. Nos hemos centrado en la producción de los pintores españoles –que han desarrollado su carrera tanto dentro como fuera de España– por la peculiar relación que ha mantenido siempre el país con la cultura clásica: por un lado se trata de un país con una consolidada y coherente tradición pictórica, y por otro la pintura española de tema mitológico se ajusta, desde la Edad Media hasta el siglo XX, a contextos muy concretos y con fines muy bien definidos.

No admite ninguna duda el hecho de que los mitos clásicos han tenido una incidencia absoluta en el comportamiento artístico de Occidente desde el Renacimiento hasta nuestros días. Pero no hay que olvidar que la mitología clásica tuvo un tratamiento muy específico en la historia de la pintura occidental y por consiguiente en la española, acorde con las exigencias sociopolíticas de cada momento: la iglesia y la monarquía, clientes casi únicos de obras con tema mitológico, marcaron las pautas de su evolución. No ocurre lo mismo con el siglo XX: si en los primeros años la Academia sigue obligando a tratar la mitología de manera tradicional y "correcta", a partir de los años treinta nos sorprende la libertad de los pintores a la hora de enfrentarse con la tradición mítica.

Una de las muchas dificultades que nos encontramos en el curso de la investigación fue la inexistencia de un trabajo de referencia sobre mitología y pintura española en el siglo XX.

A pesar de este vacío, el tema de la mitología en las artes parece que despierta un especial interés si nos fijamos en la cantidad de universidades españolas que ofrecen cursos monográficos sobre el asunto.

Por lo que se refiere a España, el primer intento sistemático de organización de temas mitológicos se debe al historiador del arte Diego Angulo Íñiguez. En su extenso y documentado artículo titulado "La mitología y el arte español del Renacimiento"[1], cataloga la pintura y escultura de tema mitológico del Renacimiento español. Angulo Íñiguez realiza un recorrido por la pintura mural, pintura de caballete y relieves, frisos decorativos y esculturas a lo largo de toda la geografía española.

Al trabajo de Angulo le sigue, aunque varias décadas más tarde, la excelente monografía de Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*[2], que tuvo su origen en su tesis doctoral y se centra en la pintura del siglo XVII. López Torrijos trata de romper el tópico tradicional de la carencia de mitología en España y comprueba cómo la monarquía ha sido un valioso mecenas, seguida por la nobleza. Distribuye los datos temáticamente, en seis grandes apartados: 1) Asamblea de dioses; 2) La mitología como historia de España: Hércules; 3) La mitología como ejemplo heroico; 4) Dioses mayores; 5) Dioses subordinados; y 6) Personajes mortales. López Torrijos no se limita a una recopilación, sino que comenta e interpreta los datos y termina con un catálogo que resume todas las obras: 424 en total, si incluimos las que pertenecieron a las efímeras entradas reales, las que están perdidas o destruidas. Los personajes míticos encontrados son 107 y los temas preferidos son los heroicos (Hércules y el ciclo Troyano) y los inspirados en las *Metamorfosis* de Ovidio. Rosa López Torrijos es también autora del libro *Mitología e historia en las obras maestras del Prado*[3], un trabajo breve y divulgativo que comenta, entre otras, las obras de tema mitológico de Goya (*Saturno devorando a su hijo*, 1820-22; *La marquesa de Santa Cruz como Euterpe*, 1805; *Las Parcas*, 1820-22), Velázquez (*Mercurio y Argos*, h. 1659; *La fábula de Aracne* o *Las Hilanderas*, h. 1657; *La fragua de Vulcano*, 1630; *El*

[1] ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "La mitología y el arte español del Renacimiento". *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Madrid) CXXX (1952), pp. 63-209.
[2] LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1985.
[3] LÓPEZ TORRIJOS, R., *Mitología e historia en las obras maestras del Prado*. Madrid, Celeste Ediciones, 1998.

dios Marte, 1640-42; *El triunfo de Baco* o *Los borrachos*, h. 1628), José de Ribera (*Cabeza del dios Baco*, *Media figura de Mujer*, *Fragmentos del Triunfo de Baco*, 1630-35; *Tizio*, 1632; *Ixión*, 1632), Carreño de Miranda (*La monstrua desnuda* o *Baco*, h. 1680) y Zurbarán (*Lucha de Hércules con la Hidra de Lerna*, 1634).

Tenemos noticia por López Torrijos de un trabajo en forma de memoria de licenciatura con el título *La Mitología en la pintura española de los siglos XVII y XVIII* (Madrid, 1955), de Ana María González Vicario, obra que no hemos podido consultar.

Lola Caparrós Masegosa dedica un capítulo de su libro *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*[4] al mito clásico como temática del simbolismo, da noticia de los pintores españoles y comenta algunas obras.

Junto con los libros mencionados sobre el tema que nos ocupa, se han publicado también artículos por investigadores españoles sobre temas de mitología clásica en la pintura. José María Blázquez[5] es autor del artículo "El mundo clásico en Dalí"[6], donde sigue una exposición mixta cronológica y temática de las preferencias mitológicas del pintor y se limita a referir los antecedentes clásicos de las obras dalinianas.

En las actas de las VI Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez y Centro de Estudios Históricos del CSIC, tituladas *La visión del mundo clásico en el arte español*[7], celebradas en Madrid en 1992, encontramos varios artículos sobre el tema que nos ocupa: "Temas del mundo clásico en el arte moderno español", de José María Blázquez y María Paz García Gelabert, presenta y comenta muy someramente ejemplos de composiciones clásicas en la pintura y escultura de artistas españoles de los últimos años. Carlos Reyero, en "El mundo clásico y la pintura en la Academia española de Roma, 1900-1936", subraya los temas de mitología clásica de los artistas pensionados en Roma. El artículo de José María Blázquez "Mujeres de la mitología griega en el arte español del siglo XX" recuerda de manera breve algunos personajes femeninos seleccionados al azar.

---

[4] CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada, Universidad de Granada, 1999.

[5] José María Blázquez es también autor de los artículos: "Temas del mundo clásico en el arte del siglo XX". *Revista de la Universidad Complutense* (Madrid) 23 (1972) pp. 1-21, "Mitos griegos en la pintura expresionista". *Goya* (Madrid) 281 (2001) pp. 113-123, "Temas del mundo clásico en las pinturas de Kokoschka y Braque". *Miscelánea de Arte* (Madrid) 1982 pp. 262-274.

[6] BLÁZQUEZ, J. M., "El mundo clásico en Dalí". *Goya* (Madrid) 265-266 (1998), pp. 238-249.

[7] AA VV, *VI Jornadas de Arte: La visión del mundo clásico en el arte español*. Madrid. Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez y Centro de Estudios Históricos CSIC, 1993.

Carlos Alcalde Martín es autor de un trabajo monográfico[8] sobre un mito concreto y sus representaciones en las artes plásticas de la Antigüedad, y es también autor del artículo "El mito de Leda: sus metamorfosis en la historia del arte", publicado en el volumen colectivo editado por José Luis Calvo Martínez *Religión, Magia y Mitología en la Antigüedad clásica*[9]. Alcalde Martín examina de manera detallada el mito de Leda en las artes plásticas desde la Antigüedad hasta el siglo XX, trazando una línea sólida y muy útil para nuestro trabajo.

Junto con los libros y artículos, los catálogos de exposiciones temporales relacionadas directamente con la mitología pueden considerarse como trabajos monográficos sobre el tema, aunque tratan sólo la figura de Picasso. Nos referimos a los catálogos de las exposiciones *Picasso clásico*, organizada por la Junta de Andalucía y celebrada en el Palacio Episcopal de Málaga entre octubre de 1992 y enero de 1993, y *Picasso Minotauro*, celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el año 2000. El primero tiene un carácter más general y el segundo se centra en la figura mítica del Minotauro en la obra de Picasso. La Galería de Arte Benedito, de Málaga, presentó una exposición sobre mitología y pintura española del siglo XX titulada *Mitología*, y publicó un catálogo a cargo de Teresa Sauret.

La presente investigación no hubiera podido tener cuerpo sin constatar previamente la existencia de temas mitológicos en la obra de los pintores españoles (en el término obra incluimos óleos, collages, grabados, frescos y técnicas mixtas) del siglo XX. Nuestra búsqueda se centró en los catálogos de museos españoles y extranjeros y en los catálogos de exposiciones temporales. Se han consultado constantemente las bibliotecas de la Universidad de Granada, la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Biblioteca Nacional. Como no se trata de una enumeración exhaustiva y completa de los temas mitológicos, hubo una previa selección de las obras incluidas en el presente trabajo. Los criterios han sido: 1) la reproducción de las obras en publicaciones especializadas –catálogos de exposición, libros, etc.–; 2) el reconocimiento del autor del tema o motivo mitológico concreto, como figura consagrada; 3) la coincidencia de varios autores en un mismo tema mitológico, para analizar así su evolución a lo largo del siglo XX.

[8] Se trata del libro *El mito de Leda en la Antigüedad*. Madrid, Ediciones Clásicas, 2001.
[9] CALVO MARTÍNEZ, J. L., (ed.), *Religión, Magia y Mitología en la Antigüedad clásica*. Granada, Universidad de Granada, 1998.

Así, hemos vertebrado nuestro trabajo en cinco capítulos. En el primero se tratan y analizan los términos "mito" y "mitología" así como sus relaciones con la literatura y las artes y sus interpretaciones desde la Antigüedad hasta nuestros días. El segundo capítulo se ocupa de la suerte de la mitología clásica en España, su relación con el poder y la tradición pictórica de los temas mitológicos. El tercer capítulo, más extenso, hace un recorrido en clave mitológica por las corrientes artísticas desde el simbolismo hasta las nuevas tendencias de la década de los noventa. Aquí se nombran los pintores cuyas obras se tratan en el capítulo cinco. Se presenta una biografía selectiva de cada pintor, dando importancia a su formación artística y reparando en los temas mitológicos realizados. El momento de la creación de los temas mitológicos a lo largo de la trayectoria de los pintores cobra especial sentido, ya que hemos clasificado a los pintores según este criterio[10]. Un caso aparte constituyen Pablo Picasso y Salvador Dalí, puesto que los temas mitológicos aparecen a lo largo de toda su carrera, y por esta razón nos ocupamos de ellos en subcapítulos separados. Junto con la biografía se adjunta en forma de nota a pie de página una bibliografía seleccionada. Los pintores están agrupados por orden cronológico y, en el caso de los pintores surrealistas, por afinidad en el lenguaje pictórico, hecho que facilita su ordenación.

Los pintores tratados en el presente trabajo, según nuestra ordenación, son:

– Los pintores vinculados con el simbolismo y la Academia de principios del siglo XX: José Ramón Zaragoza Fernández (1874-1949), Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960), Josep María Sert (1874-1945), José María Rodríguez-Acosta (1878-1941), Néstor Martín Fernández (1887-1938), María Blanchard (1881-1932).

– Los pintores vinculados con el *Noucentisme* catalán: Joaquim Sunyer (1874-1956), Joaquín Torres García (1874-1949).

– Pablo Picasso (1898-1974) y Salvador Dalí (1904-1989), casos excepcionales, que se examinan en subcapítulos separados, para resaltar la continuidad de temas mitológicos existente en su obra.

– Los pintores cuyas obras relacionadas con la mitología tienen relación directa o indirecta con el Surrealismo: Joan Miró (1893-1983), Joan Massanet (1899-1969), Federico García Lorca (1899-1936), Antoni García Lamolla (1910-1981), Eugenio

[10] Un ejemplo es la pintora María Blanchard, cuya obra *Ninfas encadenando a Sileno* (1909-10), la única suya de tema mitológico, es una muestra temprana de su período de formación. Por tanto incluimos sus datos biográficos junto con los pintores simbolistas, aunque luego adoptó otros lenguajes artísticos bien distintos.

Granell (1912-2001), Óscar Domínguez (1906-1957), Esteban Francés (1913-1976), José Moreno Villa (1887-1955), Remedios Varo (1908-1963), Josep de Togores (1893-1970).

– Los pintores Joaquín Palencia (1894-1980), Rafael Zabaleta (1907-1960), Juan Barjola (1919), Antonio Saura (1930-1998).

– Los pintores que han creado sus obras de tema mitológico a partir de la década de los ochenta: Juan Navarro Baldeweg (1939), Guillermo Pérez Villalta (1948), Miquel Barceló (1957), Mon Montoya (1947), Antón Patiño (1957), Carlos Franco (1951), Manolo Valdés (1942), Delia Piccirilli (1960).

No todos los pintores tratados han desarrollado su actividad artística en España. Muchos han vivido varios años de su vida en el extranjero, en París, en México, en Uruguay, por varios motivos: estudios, exilio o libre elección. Algunos se han relacionado con las vanguardias artísticas y han tenido papeles protagonistas, como Picasso, Dalí o Miró, y otros han trabajado desde la periferia.

En el cuarto capítulo se especifican las bases para el análisis de las obras pictóricas. Se especifican los datos básicos que éstas presentan en el nivel técnico: año de producción, técnica, estilo; y en nivel iconológico: los temas o motivos mitológicos tratados, la evolución o no del mito concreto según el tratamiento de cada pintor. Se ha puesto especial atención a la definición de los términos "tema" y "motivo" mitológico, así como a los préstamos pictóricos.

Se han seleccionado trece mitos teniendo en cuenta la cantidad de versiones encontradas en los catálogos de museos y exposiciones. Cada mito se ha tratado en un capítulo diferente, con la siguiente estructura: exposición del mito (la versión más extendida o conocida), exposición de las fuentes antiguas, recorrido por la historia de su representación pictórica en la historia del arte occidental, exposición y comentario de las obras encontradas, seguidas de las reproducciones.

Los mitos seleccionados son:

1. La unidad Minotauro-Teseo-Laberinto (se presentan obras de Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí, Esteban Francés, Óscar Domínguez, Guillermo Pérez Villalta).

2. Representaciones sobre el mito y motivo de Afrodita (se presentan obras de Salvador Dalí, Federico García Lorca, Joan Massanet, Eugenio Granell, Miquel Barceló, Guillermo Pérez Villalta).

3. Versiones sobre el motivo de las tres Gracias (se presentan obras de Pablo Picasso, Josep Togores, José Moreno Villa, Rafael Zabaleta, Antoni García Lamolla, Salvador Dalí, Benjamín Palencia, Antonio Saura, Guillermo Pérez Villalta, Juan Barjola y Manolo Valdés).

4. El mito del Juicio de Paris (se presentan obras de Salvador Dalí y Pablo Picasso).

5. El mito de Orfeo y Eurídice (se presentan obras de Fernándo Álvarez de Sotomayor, José Ramón Zaragoza Fernández y Pablo Picasso).

6. Versiones sobre el mito de la Arcadia, de la Edad de Oro y sobre temas pastorales vinculados con la Arcadia y la Edad de Oro (se presentan obras de José María Rodríguez-Acosta, Joaquim Sunyer, Joaquín Torres García, Joan Miró, Pablo Picasso y Mon Montoya).

7. El mito de Diana y Acteón (se presentan obras de Pablo Picasso y Guillermo Pérez Villalta).

8. El mito de Ícaro (se presentan obras de Guillermo Pérez Villalta, Delia Piccirilli y Antón Patiño).

9. El mito de Dánae (se presentan obras de Pablo Picasso, Juan Navarro Baldeweg, Delia Piccirilli y Carlos Franco).

10. Versiones sobre el motivo de los Centauros (se presentan obras de Pablo Picasso, Salvador Dalí, Remedios Varo, Eugenio Granell y Guillermo Pérez Villalta).

11. Versiones sobre los motivos de las Bacantes, las Ninfas y los Sátiros (se presentan obras de Pablo Picasso, María Blanchard, José María Sert, Néstor Martín Fernández y Guillermo Pérez Villalta).

12. El mito de Leda (se presentan obras de Salvador Dalí).

13. El mito de Narciso (se presentan obras de Salvador Dalí y Guillermo Pérez Villalta).

La presente investigación ha tenido el apoyo en forma de becas del Ministerio de Asuntos Exteriores de España y del Ministerio de Educación de Grecia.

Por último, la autora expresa su gratitud a todas las personas e instituciones que de alguna manera han ayudado durante la elaboración del presente trabajo y han hecho posible su conclusión, muy especialmente a Rafael López Guzmán por las muchas horas de dedicación, el constante apoyo que ha ofrecido a lo largo de estos años y sobre todo

por su confianza mostrada en todo momento; a José Luis Calvo Martínez por su incodicional apoyo; a Ignacio Henares Cuéllar por sus sabios consejos y su disposición; a Jesús Ortega por su tiempo ofrecido para la revisión y corrección de los textos; a todas aquellas personas que desde varios lugares del mundo han contestado a preguntas y han facilitado libros e imágenes; a Nikos Kaneliadis y María Xanzopulu por su ánimo desde Grecia.

CAPÍTULO 1

MITO Y MITOLOGÍA:
DEFINICIÓN E INTERPRETACIONES

1. 1. MITO Y MITOLOGÍA

1. 1. 1. Definición

Intentar definir conceptos como "mito" y "mitología", términos ambiguos, de uso amplio y connotaciones infinitas, requiere cuidado y precisión. Es significativo que todos los estudios sobre mitología empiezan proponiendo una definición, indicando, inmediatamente después, la gran dificultad y los muchísimos casos que estas definiciones no cubren por su enorme vaguedad.

Lejos de los significados que puedan tener hoy, nos ocuparemos de los mitos clásicos de la mitología griega tal y como han sido heredados por la tradición de la cultura europea. Aunque parece que, después de esta delimitación, la definición de los términos "mito" y "mitología" resultaría más fácil, sin embargo encontramos dificultades.

1. 1. 2. El mito clásico. Mito y relato

La etimología, que suele ser un punto de partida habitual, útil y revelador, en el caso de la palabra μύθος (*mythos*) resulta insuficiente. Para los griegos, μύθος significaba simplemente relato o "lo que se dice", y tenía una amplia gama de sentidos: una expresión, una historia, el argumento de una obra[1]. También entendían por *mythos* todos los relatos donde la fundamentación apodíctica no era factible: desde las fábulas hasta los argumentos de las obras de ficción, así como los "mitos" propiamente dichos –relatos que tenían que ver con la vida y obra de dioses y héroes–. Escribe Luis Gil que esa misma imprecisión originaria parece haberse transmitido al campo semántico del término "mito" en los idiomas modernos: "Si por él entendemos un relato legendario de las grandes culturas del pasado o de los pueblos primitivos, nos sirve también de desdeñosa designación para cualquier sistema de creencias, tildado de irracionalismo, cuando no de falsedad deliberadamente urdida con fines de manipulación. El viejo vocablo griego es hoy de pródiga predicación en las esferas de la política, de la religión,

[1] KIRK, G. S., *El mito. Su significado y sus funciones en la Antigüedad y otras culturas*. 1985, p. 21.

de la economía, de las artes, etc.; y se habla tanto de 'desmitificar' como de 'mitificar', entendiendo por tal la refutación crítica de una ideología o la injustificada elevación a nivel axiológico u ontológico superior de una doctrina, de una persona, de meros objetos materiales."[2]

En su *Ensayo de una definición de mito*, Mircea Eliade[3] afirma que sería difícil encontrar una definición del término mito que fuera aceptada por todos los eruditos y que al mismo tiempo fuera accesible a los no especialistas, porque no es posible encontrar una definición única capaz de abarcar todos los tipos y funciones de los mitos en todas las sociedades, arcaicas y tradicionales; "el mito es una realidad extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias"[4].

Partimos de la palabra mito como relato que se transmite por la tradición, oral o escrita, y se guarda en la memoria de los pueblos, de génesis pre-histórica y de verdad indemostrable, referente a dioses o personajes y hechos cercanos a ellos y que ha servido a las civilizaciones como explicación del mundo circundante[5]. El mito cuenta cómo una realidad –sea ésta total o un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución– ha venido a la existencia[6]. Es siempre el relato de una "creación": narra cómo algo ha sido producido, cómo ha comenzado a ser[7].

Por supuesto, no debe confundirse el término "mito" con "historia" o "cuento". Esta cuestión se ha planteado dentro del campo de estudio del mito griego, debido a que muchas veces es muy difícil distinguirlo de otros tipos de narraciones similares, por el alto grado de reelaboración literaria a que se halla sometido.

Vladimir Propp estudió también las relaciones entre mito y cuento. Su intención consistió en buscar un esquema de tipo funcional que le permitiese deducir la estructura abstracta del cuento[8]. Según Propp, el mito y el cuento son incompatibles y corresponden a dos fases diferentes de la evolución histórica. Esto le conduce a la afirmación de que el mito que ha perdido su significación social se convierte en cuento[9].

---

[2] GIL, L., *Transmisión mítica*. 1975, p. 11.
[3] ELIADE, M., *Mito y realidad*. 1991, p. 12.
[4] *Ibídem*.
[5] GARCÍA GUAL, C., *Mitos, viajes y héroes*. 1981, p. 20.
[6] ELIADE, M., *Mito*..., p. 12.
[7] *Ibídem*.
[8] PROPP, V., *Morfología del cuento*. 1974, p. 27.
[9] PROPP, V., *Las raíces históricas del cuento*. 1974, p. 13.

Asimismo afirma que el mito no es la causa suficiente del cuento porque "el cuento puede derivarse también de la religión pasando por encima del mito [...] Pero una cosa está clara: el mito y el cuento sobre el mismo tema no pueden coexistir en una misma época. En la Antigüedad clásica el cuento únicamente pudo aparecer más tarde."[10]

El método formalista de Propp fue criticado por el antropólogo Claude Levi-Strauss, que afirmó que en la actualidad mitos y cuentos coexisten unos junto a otros y que, por lo tanto, un género no puede ser considerado como supervivencia de otro[11].

Los límites entre mito y cuento son un poco difusos, ya que ambos utilizan los mismos temas. Por otro lado, ambos tipos de narración se diferencian fundamentalmente por su función social, pero no existe entre ellos ningún abismo, ni de tipo social, ni de tipo histórico[12].

También son muy significativos los resultados de las investigaciones sobre los mitos de las sociedades en que éstos aún están vivos. Según Mircea Eliade[13], los indígenas distinguen cuidadosamente los mitos –"historias verdaderas"–, de las fábulas o cuentos, que llaman "historias falsas". Mientras que las "historias falsas" pueden contarse en cualquier momento y en cualquier sitio, los mitos no deben recitarse más que durante un lapso de tiempo sagrado. Esta costumbre se conserva incluso en pueblos que han sobrepasado el estadio arcaico de la cultura.

El caso de los mitos griegos es bien distinto, porque quedan unidos desde muy temprano a la literatura y, por eso, expuestos a la crítica, algo que no ha pasado con otras culturas, donde la transmisión es oral o bien está ligada a un libro canónico o a un canon dogmático[14].

Luis Gil[15] escribe que los mitos griegos, tal como han llegado hasta hoy, no presentan la exuberante riqueza imaginativa de las mitologías de los pueblos primitivos, y podríamos decir que su temática, su estructura y su desarrollo parecen poco variables, esquemáticos e intelectualizados, pero la razón de ello es simple: desde muy temprano –las primeras huellas de una crítica racionalista de los mitos se encuentran en Homero y Hesíodo– los filósofos, los poetas y los alegoristas sometieron el legado mítico a un

[10] *Ibídem*, pp. 386-387.
[11] LEVI-STRAUSS, C., "La estructura y la forma". En LEVI-STRAUSS, C. y PROPP, V., *Polémica Levi-Strauss – Vladimir Propp*. 1972, p. 27.
[12] BERMEJO BARRERA, J. C., *Introducción...*, p. 55.
[13] ELIADE, M., *Mito...,* p. 16.
[14] GARCÍA GUAL, C., *Introducción a la mitología griega*. 1998, p. 35.
[15] GIL, L., *Transmisión...*, p. 13.

proceso constante de análisis crítico, de reelaboración y de depuración. Los romanos recibieron ya los mitos como un producto literario y artístico con varios siglos de elaboración.

Los mitos clásicos, aunque se han creado en el interior de determinadas experiencias históricas, son totalmente permeables a la influencia de factores culturales, económicos, políticos y también filosóficos. Lejos de ser una entidad autónoma y cerrada, compiten con otras formas de relatar a la vez que toman algo prestado de ellas y les ofrecen también elementos sugerentes de reflexión, tanto icónicos como conceptuales. Presentan un alto grado de constancia en su núcleo narrativo y, asimismo, unos acusados márgenes de capacidad de variación[16]; de esta doble tendencia deriva parte de su conflictividad[17].

Por otro lado estas dos propiedades hacen de los mitos algo apto para la tradición: "De su constancia resulta el aliciente de reconocerlos, una y otra vez, incluso bajo una forma de representación plástica o ritual, de su variabilidad el estímulo a probar a presentarlos por cuenta propia, sirviéndonos de nuevos medios"[18]. Como escribe Luri Medrano, "el mito no es aquel relato que cuenta un tiempo primigenio de forma acrítica. Al contrario, lo que hace es mantener viva la sospecha de que el exceso de expresión del mundo (la pluralidad de voces que expresa lo real) se corresponde a un exceso de contenido."[19]

1. 1. 3. La Mitología clásica

"Mitología", palabra compuesta del griego antiguo, tiene dos acepciones claramente distintas: significa tanto la colección o conjunto en sí de mitos, como los estudios de estos mitos. La raíz del verbo λεγω significa tanto 'reunir', 'recoger', como 'decir', y la palabra "mitología" incluye las dos acepciones.

[16] BLUMENBERG, H., *Trabajo sobre el mito*. 2003, p. 41.
[17] *Ibídem*.
[18] *Ibíd.*
[19] LURI MEDRANO, G., "El lenguaje del mito". En AA VV, *La razón del mito*. 2000, p. 49.

El verbo μυθολογεύω (*mythologeno*) se encuentra en la *Odisea* (XII v. 450) con el sentido de contar un relato, pero es en Platón donde aparece como "*genealogía*, *archaiología* y *pheme*", una significación muy parecida a la que tiene hoy[20].

Kirk[21] propone que se evite el término "mitología" en cualquier sentido, para evitar confusiones, y referirse, en cambio, a mitos, un mito, una serie de mitos, etc.

De todos modos, creemos que los dos sentidos que tiene la palabra –colección de mitos y ciencia de los mitos– se distinguen claramente, sin necesidad de tener que evitar el vocablo mitología y utilizar en su lugar perífrasis como las que propone Kirk.

En el uso lingüístico, la mitología es un punto semántico en que se entrecruzan dos discursos, de los que el segundo habla del primero y deriva de su interpretación[22]. El doble registro semántico crea la figura de la mitología: por una parte, es un conjunto de enunciados discursivos y de prácticas narrativas, y, por otra parte, designa el discurso sobre los mitos, el saber que pretende hablar de los mitos en general, de su naturaleza o de su esencia[23]. El término sin duda puede resultar sorprendente, pues si bien "mito" responde a un relato fantástico o verosímil, "logos" –ya en Platón– puede entenderse como lo "racional", es decir, lo que se puede comprobar y es sujeto de una verdad en la razón del ser humano. Pero es evidente que el concepto tiene más que ver con λέγειν (relatar) o incluso con su sentido último de "recoger". Los términos "mito" y "logos", de los cuales se compone la palabra mitología, pueden parecer contradictorios, pero su oposición, que se establece en la cultura griega a partir de un determinado momento histórico, es una oposición secundaria que afecta tan solo a un sentido restringido del término "logos"[24].

En tanto que producto cultural del mundo griego, desde el momento en que toma forma, la mitología va aparejada a la interpretación que la construye y la toma como objeto de un discurso. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX la mitología se reinterpreta continuamente –lo que es también una manera de supervivencia–, y a veces las interpretaciones nos revelan más acerca de los investigadores que acerca de la propia mitología.

---

[20] GARCÍA GUAL, C., *Introducción...,* p. 28.
[21] KIRK, G. S., *La naturaleza de los mitos griegos*. 1974, p. 18.
[22] DETIENNE, M., "Repensar la mitología". En AA VV, *La función simbólica*. 1979, p. 11.
[23] *Ibídem*, p. 75.
[24] GARCÍA GUAL, C., *Introducción...*, p. 30.

El conjunto de las obras literarias, griegas y latinas, que tratan temas de la mitología, desde los orígenes hasta el siglo XII d. C., constituye la mitografía. Junto a los datos que ofrecen las obras mitográficas, se utilizan también para el estudio de la mitología otra clase de datos o indicios, en particular de índole iconográfica: representaciones pictóricas y escultóricas, textos epigráficos[25].

1. 1. 4. Los contenidos de la mitología. Sus protagonistas

La mitología, un conjunto heterogéneo, creado mediante procedimientos de exclusión y operaciones de división, no designa ni un género literario específico, ni un tipo de relato particular[26].

Como señala García Gual[27], una mitología es algo más que un conglomerado o una suma convencional; es un sistema de representaciones míticas, organizado en torno a ciertas nociones básicas de carácter religioso. Los mitos están relacionados y ofrecen su explicación simbólica de lo real gracias a esta ordenación; no se prodigan caóticamente sino que se insertan en un sistema que, si bien en una tradición cultural como la griega no se mantiene rígidamente fijo, presenta sin embargo unas claras líneas de ordenación.

Podríamos distribuir en tres grandes categorías los mitos de la mitología clásica según sus protagonistas:

– Mitos referentes a los dioses. Cada uno tiene su propio perfil, sus atributos, sus funciones y su terreno de actuación.

– Mitos referentes a los semi-dioses, los *hemitheoi*. Son divinidades menores pero inmortales, y tienen una acción más limitada y un perfil menos definido que los dioses. En muchos casos aparecen como divinidades colectivas (Ninfas, Silenos, Musas, etc.). Los semidioses tienen una vida más larga que los héroes pero carecen de la gloria y la individualidad de las figuras relevantes del repertorio mitológico; con estas características raras veces son los protagonistas de un mito.

– Mitos referentes a los héroes. Están casi siempre relacionados con los dioses –que los ayudan, los protegen o los castigan–, pero son mortales.

---

[25] RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología clásica*. 1988, pp. 8-9.
[26] DETIENNE, M., "Repensar...", p. 86.
[27] GARCÍA GUAL, C., *Introducción*…, p. 68.

Los temas más corrientes de los mitos griegos, según Kirk[28], son:

1. Acertijos, soluciones ingeniosas y dilemas (utilizados por dioses y por héroes con cualquier finalidad: disfrazarse o desenmascarar a alguien, capturar a un ladrón o adúltero, vencer en un concurso, retardar una persecución, etc.).

2. Metamorfosis de hombres y mujeres en pájaros, árboles, animales, estrellas, bien como castigo o bien para salir de una situación difícil; de divinidades en seres humanos temporalmente; de mujeres para escapar de requerimientos amorosos, o de Zeus para cumplirlos.

3. Muerte accidental de un pariente, amante o amigo, seguida con frecuencia por una lucha para evitar una venganza o conseguir la purificación.

4. Destrucción de gigantes, monstruos, serpientes (como oponentes de dioses, guardianes de tesoros, asoladores de países que serán destruidos por un héroe, a veces mezclando las formas animal y humana).

5. Intentos de deshacerse de un rival imponiéndole tareas imposibles y peligrosas.

6. Realización de una tarea o misión de búsqueda, a veces con la ayuda de un dios o de una mujer (matar al monstruo, alcanzar un objetivo inaccesible, liberar –mediante el casamiento a veces– a una princesa).

7. Competiciones (para obtener a la novia, por el reino, por honor).

8. Castigo por impiedad (por requerir a una diosa, jactarse de superar a una divinidad).

9. Reemplazo por parte los padres de niños o mayores de edad (efectivos o temidos, frecuentemente por predicción oracular).

10. Muerte o intento de muerte del propio hijo (por exposición, para evitar el reemplazo, por accidente, para apaciguar a una divinidad; con frecuencia por predicción oracular).

11. Venganza por el asesinato o seducción de la esposa o por el asesinato de los hijos.

12. Hijos que vengan a sus madres o las protegen de sus opresores.

---

[28] KIRK, G. S., *El mito*..., pp. 186-187.

13. Disputas de familia: hijos que luchan unos contra otros, niños oprimidos por sus madrastras.

14. Esposa que se enamora de un hombre joven y lo acusa de violación.

15. Hija que se enamora del enemigo de su padre y es castigada por ello.

16. Relaciones incestuosas.

17. Fundación de ciudades.

18. Fabricación de armas especiales (necesarias para destruir a un determinado enemigo, curar una herida, etc.).

19. Profetas y videntes.

20. Amantes mortales de diosas y dioses.

21. Riesgos de la inmortalidad como don otorgado a los hombres (peligro de infinita vejez, en caso de no ser especificada la juventud).

22. Nacimientos insólitos (de la cabeza o el muslo de Zeus, en el momento de morir la madre, etc.).

23. Encierro o aprisionamiento en un cofre, tinaja o tumba.

Según Kirk[29], de entre todos estos temas los más comunes son 1-4; 5-7 se refieren a las misiones de búsqueda de los héroes, a las tareas que les son encomendadas y a sus peripecias; 8, 20 y 21 se refieren a las tensiones y disputas en el seno de la familia; los restantes son variados y más específicos que la mayoría de los anteriores. Esta categorización es inevitablemente personal y provisional, y pueden añadirse otros elementos: podría otorgarse, por ejemplo, rango independiente a mecanismos tales como los oráculos o las maldiciones, y algunos de estos temas, como el 5 y el 6, o el 14 y el 15, podrían acogerse bajo un encabezamiento más genérico. Pero en general, aun existiendo desacuerdos de poca importancia en lo referente a los detalles, aceptamos que esta lista recoge los rasgos episódicos más importantes de la mayoría de los mitos heroicos conocidos de Grecia, así como de buena parte de los divinos.

[29] *Ibídem*, p. 187.

1. 2. MITO Y GÉNEROS LITERARIOS

Es difícil mantener una postura crítica frente a una tradición oral como la de los mitos griegos. El discurso oral cambia fácilmente y de manera imperceptible de generación en generación. Es manejable y flexible, y gracias a esta flexibilidad absorbe las convulsiones de los cambios históricos y adapta el pasado al presente –y al revés–, manteniendo así un equilibrio que caracteriza a todas las civilizaciones orales y que, a nosotros que vivimos en el tiempo de la escritura, nos parece como tiempo inmóvil. Por otro lado, la tradición escrita fija una situación concreta de una fase histórica, aislándola y elevándola a una verdad objetiva.

Los mitos griegos adquirieron una existencia objetiva en el momento en que se convirtieron en textos.

Como ya se ha mencionado, los mitos de los griegos pasaron de la tradición oral a la tradición escrita muy temprano. Fueron Hesíodo y Homero quienes fijaron en sus poemas los rasgos más característicos de los dioses, sus figuras distintivas y sus atributos cultuales, aunque hoy sabemos, por el desciframiento del griego micénico (Lineal B), que en su época la escritura ya llevaba varios siglos de existencia. Por encima de las tradiciones locales, estos textos fueron de referencia habitual en la configuración de la mitología helénica[30]. Nos referimos a los dos poemas épicos homéricos, la *Ilíada* y la *Odisea*, y a la *Teogonía* o *Generación de los Dioses*. Heródoto, en un pasaje de su *Historia*, sugiere que los nombres (*onómata*) de los dioses proceden de una tradición anterior y deja claro que los poetas citados habían realizado una admirable tarea ordenadora en el conglomerado mítico politeísta al fijar los epítetos (*eponymiai*), los honores (*timai*) y las habilidades o competencias (*technai*) de cada divinidad, así como sus aspectos o figuras[31].

El valor de las obras de Homero y Hesíodo consiste en la creación de un corpus mitológico. Ellos fueron los responsables de organizar y precisar en sus poemas el saber tradicional acerca de los dioses y los héroes.

Sin poner en duda, no obstante, la importancia de Homero y Hesíodo, conviene no olvidar que ambos componen sus relatos poéticos con un determinado objetivo e

[30] GARCÍA GUAL, C., "Mito, historia y Razón en Grecia. Del mito al logos". En AA VV, *Nuevo Romanticismo: la actualidad del mito*. 1998, p. 20.
[31] Aunque hoy sabemos, por el desciframiento de la Lineal B (griego micénico), que la escritura llevaba utilizándose varios siglos.

intención: son cantos para una sociedad jónica aristocrática, interesada en determinadas representaciones y valores históricos, y por eso no todos los dioses encuentran un espacio correspondiente en su poesía[32].

En el siglo VI a. C. nos encontramos con una nueva etapa en la codificación literaria de los mitos, esta vez con un carácter más reproductivo. Se trata de la poesía lírica, recitada o cantada, bien por un solista, bien por un coro, y acompañada de música.

Los poemas líricos de Estesícoro, Simónides o Baquílides ofrecen testimonios de esta manera sutil de contar la mitología. La mayoría de las versiones eran claras, y su embellecimiento más bien de carácter literario y musical que interpretativo o filosófico. "[...] durante más de doscientos años después de Homero, y a pesar de la nueva poesía personal de Arquíloco, Safo y Alceo, la tendencia poética predominante era la de ofrecer el contenido ya conocido de los mitos tradicionales, aparte de los ya agotados previamente por Homero, en nuevas formas poéticas. Esto nos revela algo importante sobre el poder de los viejos mitos como un gran *corpus* de cultura nacional, y al mismo tiempo, sobre su posible limitación como modo vivo de expresión propia y de comunicación."[33]

Sin duda, la más completa incorporación literaria de los mitos griegos se manifiesta en la Tragedia. El drama trágico se desarrolló a partir de la poesía coral; pero el diálogo y la personificación de los caracteres permitieron a los autores dramáticos someter las historias tradicionales a nuevos tipos de énfasis y de interpretación. El contraste entre lo radical y lo relativo, entre los personajes divinos y los humanos, entre la variedad de las leyes humanas y la vigencia de las leyes divinas, no escritas, creaban fuertes antítesis dentro de la polis.

La Tragedia aparece, en tanto que género literario, como la expresión de un tipo particular de la experiencia humana, ligada a unas condiciones sociales y psicológicas definidas. No es sólo una forma de arte; es una institución social que la ciudad, por la fundación de los concursos trágicos, sitúa al lado de sus órganos políticos y sociales[34]. La Tragedia se presenta, así, como el género literario más arraigado en la realidad social, pero no reflejando esta realidad, sino cuestionándola: presenta una sociedad dividida,

[32] GARCÍA GUAL, C., *Introducción*..., p. 54.
[33] KIRK, G. S., *La naturaleza*…, p. 83.
[34] VERNANT, J. P., y VIADAL-NAQUET, P., *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. 1987, p. 26.

desgarrada, siempre problemática[35]. Lleva, también, a la escena las antiguas leyendas de los héroes que constituyen el pasado; un pasado lo bastante lejano para que se contemplen con nitidez los contrastes entre las tradiciones míticas y las nuevas formas del pensamiento jurídico y político, y a la vez lo bastante próximo para que los conflictos de valor sigan vigentes y puedan producir la confrontación[36].

1. 3. MITO E IMAGEN EN LA ANTIGÜEDAD

El hecho de que los mitos fueran material de la literatura y no de un texto sagrado, les dio desde muy temprano la oportunidad de ser tratados en las artes plásticas con cierta libertad. La tradición mítica evolucionó incluso en las artes plásticas tanto como en la literatura, algo que no ocurre en el arte mesopotámico, egipcio o minoico, que apenas conocen la ilustración narrativa en nuestro sentido. Se ha sugerido que tal limitación se debió a una limitación en los medios, que impidió al arte pre-griego evocar una escena de apariencia viva[37].

Siguiendo una reflexión de Gombrich sobre la representación de escenas míticas en la Antigüedad, adoptamos la tesis según la cual, cuando los escultores y pintores clásicos descubrieron el carácter de la narración griega, pusieron en marcha una reacción en cadena que transformó los métodos de representación del cuerpo humano, y para este proceso era tan necesaria la narración homérica como la heredada habilidad artesana[38]. Gombrich sostiene que a la narración homérica no le interesa solamente el "qué" sino también el "cómo" de los acontecimientos míticos, de modo que el poeta se convierte casi en un testigo ocular, siempre con la autoridad de la Musa, y allí donde el poeta tenía licencia de variar o de contar cosas suplementarias y de demorarse en el "cómo" al relatar los acontecimientos épicos, quedaba la vía abierta para que el artista plástico hiciera lo mismo[39].

De la elección de los temas mitológicos y de la manera de representarlos depende la caracterización de los diferentes períodos del arte griego. Aunque de la pintura monumental de la Antigüedad han llegado hasta nosotros muy pocas muestras, las escenas

[35] *Ibídem*, p. 26.
[36] *Ibíd*., p. 27.
[37] GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión*. 1998, p. 109.
[38] *Ibídem*, pp. 109-113.
[39] *Ibíd.*, p. 110.

en las obras de cerámica –que tenían funciones y características especiales, como las de adornar las tumbas, acompañar a los muertos y consolar a los vivos[40]–, nos proporcionan información sobre la manera de representación de las escenas mitológicas.

1. 4. CRÍTICA DEL MITO E INTERPRETACIONES RACIONALISTAS

1. 4. 1. Los Presocráticos

En la época contemporánea e inmediatamente posterior a Homero, los mitos eran importantes, aunque también lo era el pensamiento consistente; una situación rara y paradójica que pudo ser en parte responsable "de la única aventura de la imaginación racional que comenzó en Jonia en el siglo VI"[41].

La crítica al mito aparece en Grecia con los primeros filósofos. Es lógico que la filosofía se enfrentara a los mitos, a una manera de pensar que contenía elementos irracionales. Frente a la narración mítica sobre el origen del mundo y de las cosas, los filósofos plantean la pregunta por la verdad de un modo radical.

Los mitos son la forma primaria en que se expresa la discusión generalizada sobre los temas fundamentales del universo. Forman parte de un modo de vida, pero no suelen ser consecuentes y, menos aún, filosóficos. La filosofía intenta tener una consistencia racional y tratar sobre temas generales de aplicación universal; los mitos no[42]; la forma del pensamiento mítico se rige por una lógica más asociativa y nunca esencialmente vaciada de contenidos emocionales relativos a los seres humanos.

Escribe Carlos García Gual: "Ese sentimiento de desconfianza en las explicaciones tradicionales, que es característico de los pensadores del siglo VI a. C., de un Jenófanes o un Heráclito, supone un rechazo de lo mítico. Es decir que, cuando Tales de Mileto dice que el origen y principio fundamental de todo es el agua, ya está negando cualquier *mythos* sobre el *arché* cósmico que no sea un elemento natural. Con una respuesta de ese tipo queda ya en entredicho el relato sobre los dioses primigenios, sean Urano y Gea, o el prolífico Océano."[43]

---

[40] KAKRIDIS, I., (ed.), *Mitología griega. Vol. I.* 1986, p. 161.
[41] KIRK, G. S., *La naturaleza*..., p. 226.
[42] *Ibídem*, p. 224.
[43] GARCÍA GUAL, C., *Introducción*..., pp. 193-194.

Jenófanes es el primero que ataca a la tradición mítica por el antropomorfismo de sus dioses y por los actos indecentes que se les atribuyen, y reconoce que los hombres pueden mejorar con el paso del tiempo. Aquí tenemos la primera consideración del "progreso" que utilizarán más tarde los sofistas[44]. Para él, los dioses eran violentos e "inmorales", es decir, dioses inadmisibles desde las exigencias críticas del pensador ilustrado del s. VI a. C. Jenófanes fue un *rapsodos* y el primero que criticó duramente a Homero. Su caso es característico y señala los cambios en la cosmoteoría de los hombres.

1. 4. 2. Los Historiadores y Alegoristas

En el lado opuesto, defendiendo a Homero, está Teagenes de Regio, contemporáneo de Jenófanes. Teagenes defiende al poeta explicando alegóricamente los versos conflictivos. Intenta encontrar una significación oculta utilizando con frecuencia la etimología de los nombres de los dioses. Es opinión de Heracletos que el nombre es la "mímesis" de la cosa, lo que quiere decir que el nombre demuestra la naturaleza del objeto[45]. Como afirma García Gual, la teoría alegórica es un intento por salvaguardar la lección verídica de los mitos, sólo en apariencia escandalosos, y es también un signo de ilustración, ya que parte de aceptar que el lenguaje del razonamiento es el normal y que los mitos se expresan en otro lenguaje, secundario y poético, que hay que traducir al código del logos para comprenderlo en toda su hondura y valor[46]; también, el método alegórico en la interpretación de los mitos permite descubrir, tras su ingenua apariencia, mensajes con sentidos profundos y de alcance filosófico. Pero en la interpretación de algunos alegoristas, esa traducción de los mitos aboca, a veces, a resultados de una asombrosa trivialidad[47].

Esta interpretación ocurre en la obras de mitógrafos como Paléfato, el cual nos proporciona una serie de ejemplos: "Así Acteón no se habría transformado en un ciervo, ni fue luego despedazado por sus propios perros, sino que ese desgarramiento fue el que le produjo su pasión por la caza y la compra de perros, que le arruinó y devoró su hacienda. La fábula de Níobe, transformada por el dolor en una roca, aludiría simplemente a una estela de piedra levantada sobre la tumba de una desventurada

[44] KIRIAKIDU-NÉSTOROS, A., "La interpretación de los mitos en la antigüedad". En KAKRIDIS, I., (ed.), *Mitología Griega. Vol. I.* 1986, p. 246.
[45] *Ibídem*, p. 247.
[46] GARCÍA GUAL, C., *Introducción...*, p. 196.
[47] *Ibídem*, p. 199.

madre. Linceo, del que se refería que podía ver incluso debajo de tierra, habría sido simplemente el inventor de la minería y la lámpara de los mineros. A Europa la raptó un cretense que se llamaba Toro, no un toro real. Eolo fue un astrólogo, sabedor de la ciencia de los vientos y la navegación, que adiestró en tal saber a Ulises. El muro de bronce que cercaba su isla no era más que un ejército de guerreros hoplitas. La famosa hidra de cincuenta cabezas, que venció Heracles, era un castillo con ese nombre, del rey de Lemnos, que estaba defendido por cincuenta hoplitas. Cuando caía uno, le sustituían otros dos. El cangrejo que socorría a la hidra no era sino un guerrero corio con el nombre propio de Karkinos, 'cangrejo'. Medea, que según el mito, rejuvenecía a los ancianos al cocerlos en un caldero mágico, no era más que una hábil inventora de un tinte para el pelo, y de una especie de sauna, muy conveniente para la salud y la apariencia juvenil."[48]

La crítica contra Homero se desarrolló en dos niveles: el de la ética y el de la historia. En el nivel de la ética tenemos a Jenófanes y a Teagenes, y en el nivel de la historia a Hecateo, que da su visión sobre la *alitheia*, sobre la verdad.

Hecateo da crédito sólo a su propio conocimiento y no a la verdad revelada por los dioses. Cree que el conocimiento se adquiere progresivamente con la investigación humana. Desde este punto de vista intenta interpretar la mitología, y se basa también en la etimología de los nombres. Esta manera racionalista de explicar la mitología se aplicó más a los mitos de héroes, porque presuponen un núcleo histórico.

1. 4. 3. Los Sofistas

En la Atenas del siglo V a. C. se ocupan de la *paideia*, además de los rapsodas, los sofistas, los cuales demuestran su arte en público desplegando un discurso cuidadosamente elaborado. Con frecuencia improvisan y reciben preguntas, se presentan en los juegos olímpicos y en los píticos, una forma común de enseñar su trabajo. Muchas veces los temas de sus discursos retóricos los toman de la tradición mítica. Dos de estos discursos, del sofista Gorgias, han llegado hasta nosotros. Uno de ellos se titula *Elenis encomion* (elogio de Helena), y es un intento de justificación de la postura de Helena mediante la palabra. Según Gorgias, el poder del logos es tan predominante que puede convencernos

[48] GARCÍA GUAL, C., *Introducción...,* pp. 199-200.

de que una acción tan grave como la de Helena se puede justificar. En realidad el encomio de Helena es un elogio de la palabra, del logos que enseñaban los sofistas[49].

La idea de que los mitos encierran una verdad que hay que traducir alegóricamente, desembarazándolos de inverosimilitudes o inmoralidades que repugnan a la razón, aparece también en Platón y Aristóteles.

1. 4. 4. La Filosofía

Platón, que ataca al mito contraponiéndolo al discurso racional, utiliza, no obstante, su lenguaje formal en sus escritos como medio para expresar aquello que el lenguaje filosófico no puede traducir. En lo concerniente a los dioses o al origen del mundo es imposible aportar "*logoi homologoumenoi*", es decir, razonamientos enteramente coherentes, por lo que hay que contentarse con "*eikota mitón*", con un mito verosímil[50].

Como señala Dodds: "Platón parece pensar que la mayor parte de los seres humanos puede mantenerse en un estado de tolerable salud moral solo con una dieta cuidadosamente escogida de 'ensalmos', es decir, de mitos edificantes y de consignas morales tónicas."[51]

Platón es muy consciente de los riesgos que la tradición poética supone para un Estado que pretende alcanzar normativas nuevas mediante una completa racionalidad. "Los poetas, relatores impenitentes de las viejas historias de la mitología, de esas narraciones que son escandalosas a la luz de la moral y perturbadoras desde la óptica de la pedagogía racional, deben ser censurados. En una ciudad que será gobernada por sabios, los poetas y sus mitos han de ser evacuados, porque como competidores de los filósofos en la tarea educativa son peligrosos e inútiles, a los ojos del ilustrado Platón. No hay tampoco lugar ni papel educativo para los viejos y fantásticos mitos en esa ciudad ideal."[52]

Como también señala Dodds[53], Platón parece ser el primero que se dio cuenta de la importancia de la religión en la educación de los niños, de los futuros ciudadanos. Por otro

[49] KIRIAKIDU-NÉSTOROS, A., "La interpretación de los mitos...", pp. 249-250.
[50] MARCO SIMÓN, F., *Illud Tempus. Mito y cosmogonía en el mundo antiguo*. 1988, p. 18.
[51] DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*. 1983, p. 198.
[52] GARCÍA GUAL, C., *Introducción*..., pp. 42-43.
[53] DODDS, E. R., *Los griegos*..., p. 198.

lado, Platón es un gran narrador de mitos, que en buena medida son de su propia invención. Se puede decir que los relatos-mitos platónicos son como variantes de un tema mítico que, en su estructura básica, es mucho más antiguo que Platón[54].

Aristóteles mantiene en los temas de religión la misma postura que Platón: reconoce que las "imágenes visibles" de los dioses son los cuerpos celestes, y la comprobación de su divinidad consiste en la regularidad de sus movimientos y en la interna complejidad del universo. Con un espíritu de respeto hacia la tradición, Aristóteles defiende a Homero y da "soluciones" frente a las críticas.

En los años que siguen a las grandes empresas de Alejandro Magno, la polis ya no existe. Es lógico que la religión no pueda desarrollarse de la misma manera en un ambiente histórico que ha sufrido cambios. El acercamiento de distintas culturas dio a entender que no hay solamente una manera de afrontar los problemas que surgen, referentes a lo divino o a la vida. Otro hecho muy importante es la tradición escrita, que en la época helenística lleva ya varios siglos de historia.

1. 4. 5. Estoicos y Epicúreos

Las dos escuelas filosóficas más importantes de la época son la epicúrea y la estoica, que no podían aceptar la mitología tradicional aunque tampoco ignorarla; la tercera vía era la de la hermenéutica. Epicuro no niega la existencia de los dioses pero rechaza la idea de que los dioses se relacionen con los seres humanos.

Los estoicos siguen las ideas de Epicuro sobre los dioses y se oponen a las opiniones que los presentan con debilidades y comportamientos humanos. Los estoicos tienden a una forma henoteísta de religión que desemboca en un panteísmo. De la antigua religión les queda la idea de que este dios "único", aunque con múltiples manifestaciones, es un viviente, un "*noerón theón*" que permanece intacto e inamovible. El dios supremo es Zeus, a quien llaman *poliónimos* por la multiplicidad de sus funciones, expresadas con los nombres de los demás dioses. Este juego etimológico, difícil de percibir fuera de la lengua griega, es el método básico de los estoicos, y toma forma a partir de los relatos de Homero y Hesíodo. Los nombres de los dioses les dan

[54] GARCÍA GUAL, C., *Introducción*..., p. 44.

las claves para una hermenéutica alegórica, detrás de la cual aparecen las fuerzas naturales y éticas que rigen el mundo.

Ni el método alegórico ni el método etimológico fue invento de los estoicos, los dos empiezan con los primeros comentaristas de Homero, pero los estoicos los utilizan con consecuencia y método, y son los primeros que reconcilian el politeísmo con el panteísmo.

1. 4. 6. El Evemerismo

En el ambiente helenístico, la teoría sobre los mitos que alcanzó mayor repercusión fue la de Evémero. Evémero de Mesene, escritor de fines de siglo IV a. C., fue el primero en afirmar que los dioses míticos no son más que personajes históricos de un pasado mal recordado, magnificados por una tradición fantasiosa.

En su perdida obra *Hiera Anagrafai*, ofrece una interpretación historizante de los mitos: los dioses y los personajes míticos serían reyes o personajes humanos divinizados más tarde a causa de los grandes servicios ofrecidos a la humanidad. Sobre esta base, los mitos constituyen relatos maravillosos de sucesos históricos deformados por el alejamiento temporal o la fantasía del escritor[55]. *Hiera Anagrafai*, formalmente un relato de viajes, era por su contenido una narración utópica que podría enlazarse con la *República* de Platón, la *Ciropedia* de Jenofonte y el relato sobre Atlantis en *Critias* de Platón.

La abolición de los dioses en la época de Evémero no constituyó algo nuevo, sino que fue preparándose desde doscientos años antes. Por otro lado, tendríamos que fijarnos en el carácter de la obra de Evémero, que no se podría calificar ni de filosófica ni de histórica; es una especie de literatura de viajes, género de gran éxito en los siglos IV y III a. C.[56]

El evemerismo reaparecerá en distintas épocas y a veces lo encontramos junto al alegorismo. De la teoría de Evémero se aprovecharon los primeros escritores cristianos: que los dioses antiguos no eran sino reyes que con el tiempo se divinizaron, se ajustaba a sus propósitos y creencias[57].

[55] MARCO SIMÓN, F., *Illud Tempus...*, pp. 18-19.
[56] KIRIAKIDU-NÉSTOROS, A., "La interpretación...", p. 264.
[57] SEZNEC, J., *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. 1987, p. 20.

1. 5. LA MITOLOGÍA EN LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO

La Antigüedad pagana no renace en el siglo XV d. C., sino que, como afirma Seznec[58], sobrevive en la cultura y el arte medievales: "Las mismas razones que han protegido a los dioses continúan asegurando su supervivencia."[59] La iconografía testifica la continuidad de la tradición evemerista, ofreciendo ilustraciones de sus diversos aspectos; en ella la historia profana y la historia sagrada se sitúan a menudo en el mismo plano[60].

La convivencia de la mitología con el cristianismo en la Edad Media se puede estudiar, según Seznec, en cuatro niveles: en la tradición histórica, la tradición física, la tradición ética y la tradición enciclopédica; todas tienen su origen en la Antigüedad.

La tradición histórica, originada en la obra de Evémero, adquiere en la Edad Media un carácter muy diferente: el origen humano de los dioses deja de ser un arma contra ellos y una razón para despreciarlos; todo lo contrario, les otorga el derecho a la supervivencia y acaba por constituir para ellos un título de nobleza[61]. El primer intento de explicación y de ordenación cronológica de la mitología a partir de la historia se debe a Eusebio de Cesarea[62]. Escribe Seznec que Eusebio "en su *Crónica* explica que el dios babilonio Baal había sido en realidad el primer rey de los Asirios; reinaba *en la época de la guerra* entre los Gigantes y los Titanes. La concordancia es aún muy vaga; y por otra parte, la preocupación primera de Eusebio sigue siendo mostrar que la religión del pueblo elegido era anterior a la mitología pagana: es él sin embargo el que lega a la Edad Media, por medio de San Jerónimo, el paradigma de esos groseros sincronismos que, desde el nacimiento de Abraham hasta la era cristiana, concentran en algunos períodos esenciales todos los acontecimientos y todos los personajes de la historia humana –incluidos los dioses."[63] Los seguidores de Eusebio continúan su labor; así, el libro de Paulo Orosio, *Historiarum adversus paganos*, permanecerá durante toda la Edad Media y el Renacimiento como un manual de gran autoridad, y la aplicación del evemerismo en la historia alcanzará su más interesante manifestación en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, que aspira a situar a los dioses en la historia del mundo dividida en seis edades: de la Creación al Diluvio, del Diluvio a Abraham, de Abraham a David, de David a la

[58] SEZNEC, J., *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. 1987, p. 25.
[59] *Ibídem*.
[60] *Ibíd*., p. 33.
[61] *Ibíd*., p. 20.
[62] KIRIAKIDU-NÉSTOROS, A., "La interpretación…", p. 267.
[63] SEZNEC, J., *Los dioses*..., pp. 20-21.

Cautividad de Babilonia, de la Cautividad de Babilonia al nacimiento de Cristo, y de aquí a la Era cristiana[64].

El Renacimiento sigue la tradición histórica y también prolonga un fenómeno señalado durante la Edad Media: la reivindicación de un héroe mitológico por un pueblo, escogido como progenitor y patrón[65]: "La leyenda de los orígenes troyanos de los Francos fue explotada, como se sabe, por Jean Lemaire des Belges, en su *Illustrations de Gaules et Singularités de Troie*; [...] Los Alemanes y los Franceses monopolizaban el derecho a proclamarse los verdaderos herederos de Héctor; pero los Bretones, los Flamencos, los Escandinavos, los Normandos, los Italianos y los Españoles pretendían también prevalerse de este parentesco que constituía el orgullo de los unos y la ambición de los otros. Lemaire repartía entre ellos, como si fuera un botín, los nombres de los diferentes héroes troyanos: a los Bretones se les consideraba descendientes de Brutus, primer rey de Bretaña; a los Españoles de Héspero; a los Italianos de Italus; a los Brabansones de Brabon; a los Toscanos de Tuscus, y a los Borgoñeses del Gran Hércules de Libia."[66] Curiosamente, el mismo fenómeno lo encontramos en Cataluña, en los primeros años del siglo XX. Los noucentistas reivindican un pasado glorioso y su arte lo demuestra.

Seznec llama "tradición física" a la supervivencia de los personajes mitológicos a través de la filosofía física, la cual coincide en la Edad Media con la astrología[67]. El proceso de "mitologización" de los planetas y de las constelaciones había comenzado en la época homérica y fue gradual y bastante irregular. En Eratóstenes (284-204 a. C.) encontramos ya codificada esta evolución en sus *Catasterismoi*. Seznez señala que durante los últimos años del paganismo, la divinidad de los astros se afirma de un modo decidido: tienen un rostro, un sexo y un carácter, que su solo nombre evoca. Son "seres poderosos y temibles, a los que se implora y se interroga ansiosamente, pues son los inspiradores de todas las acciones humanas; gobiernan su vida; detentan los secretos de su fortuna y de su fin. Benevolentes o funestos, el azar de sus movimientos, de sus encuentros y sus querellas, determina la suerte de los pueblos y de los individuos."[68]

El cristianismo se mostró particularmente hostil a estas creencias en divinidades estelares, pero, por otro lado, el propio cristianismo conservó demasiados elementos astrológicos y demasiadas dosis de herencias helenísticas y orientales de filosofía y

[64] *Ibídem*, p. 21.
[65] *Ibíd*., p. 28.
[66] *Ibíd*., pp. 28-29.
[67] KIRIAKIDU-NÉSTOROS, A., "La interpretación...", p. 268.
[68] SEZNEC, J., *Los dioses*..., p. 44.

ciencia, que estaban entrelazadas en sus raíces, como para poder librarse por completo de ellas[69]. Así, la Edad Media sigue la tradición física y el Renacimiento no percibe contradicción entre astrología y ciencia, y la iconografía da testimonio de esta continuación. En las grandiosas composiciones de contenido astrológico que decoran edificios, cámaras y páginas de libros, encontramos a los dioses y a los demás personajes de la mitología clásica.

La "tradición moral" es según Seznec la interpretación que consiste en prestar a la mitología un sentido edificante; se remonta a los Estoicos, que quisieron conciliar la filosofía con la religión popular e intentaron descubrir en cada figura mitológica una significación espiritual[70]. Esta manera alegórica de interpretación de la mitología la encontramos aplicada al final de la era pagana en las *Alegorías homéricas* de Heráclito y en el *Comentario sobre la naturaleza de los dioses* de Phornutus. Los neo-platónicos heredan el método alegórico, que emplean con un espíritu diferente: lo aplican a todas las tradiciones religiosas[71]. Los Padres de la Iglesia cristiana combatieron las interpretaciones alegóricas pero adoptaron con frecuencia interpretaciones morales análogas a las que proponían sus adversarios por razones didácticas: por ejemplo, habían admitido la poesía profana en la educación con la convicción de que era un elemento indispensable de la cultura[72]. A partir del siglo XII la alegoría se convierte en la exégesis mitológica por excelencia y las *Metamorfosis* de Ovidio se explotan "como una mina de verdades sagradas"[73]. Escribe Seznec que los primeros siglos cristianos se habían mostrado hostiles a Ovidio porque su obra parecía mucho más difícil de adaptar a la filosofía y a la teología que la de Virgilio, pero el primer indicio de cambio de actitud a este respecto lo encontramos en el siglo VIII. *Ovidio moralizado*, obra de autor anónimo, compuesta hacia los primeros años del siglo XIV, reúne toda la moralidad cristiana: "los ojos de Argos que Juno siembra en la cola del pavo real son las vanidades del siglo; el pavo real es el orgulloso que se vanagloria; Diana es la Trinidad; Acteón, Jesucristo. Faetón representa a Lucifer y su rebelión contra Dios. Ceres buscando a Proserpina es la Iglesia que busca recuperar las almas perdidas de los pecadores; las antorchas que tiene en la mano son el

[69] *Ibídem*, pp. 44-45.
[70] *Ibíd*., p. 77.
[71] *Ibíd*., p. 78.
[72] *Ibíd*., pp. 79-80.
[73] *Ibíd*., p. 81.

Antiguo y el Nuevo Testamento; el niño que le insulta y al que convierte en lagarto es la Sinagoga."[74]

La gran corriente alegórica de la Edad Media se prolonga y se amplía durante el Renacimiento y los dioses continúan siendo figuras didácticas.

Es en la "tradición enciclopédica" donde se manifiesta el universalismo medieval en toda su evidencia y donde encuentra su expresión el arte monumental. "Ciertos temas plásticos, conjugados según las leyes de una simetría más o menos rigurosa, concretizan, por así decirlo, esta armonía y esta solidaridad"[75]. Los personajes de la mitología se integraron muy pronto en los programas iconográficos de las catedrales, en las esculturas de los pórticos y en las pinturas de los vitrales. Como señala Seznec, "prendidos en la 'inmensa red de conocimiento', figuran desde los orígenes en las miniaturas de las enciclopedias: al final de la Edad Media, y en pleno Renacimiento, continuarán participando en esos vastos conjuntos decorativos que son como las ruinas imponentes del templo universal del saber."[76]

Carlos García Gual sostiene que precisamente esta excepcional riqueza de epifanía y esa singular y apasionada disponibilidad para acoger las diferentes explicaciones de la mitología mantuvieron al humanismo renacentista alejado de la "ciencia del mito" y de la actividad crítica que indaga en términos racionales el origen, la formación, la historia y los valores de los mitos[77].

1. 6. INTERPRETACIONES MODERNAS DE LA MITOLOGÍA

En el siglo XVIII por Mitología se entendía el corpus mítico de la Antigüedad grecorromana, pero paulatinamente el término abarcó los mitos de todos los pueblos. El conocimiento de los mitos de los pueblos "salvajes" tuvo como consecuencia la comparación de éstos con los mitos griegos.

El primero que hizo tal comparación fue Bernard Fontenelle (1657-1757), al que se consideró precursor del método comparativo[78]. En 1724 publicó un tratado de gran interés titulado *De l'origine des fables*. Fontenelle quería descubrir, mediante la comparación de

[74] *Ibíd*., p. 83.
[75] *Ibíd*., p. 107.
[76] *Ibíd*., pp. 107-108.
[77] GARCÍA GUAL, C., *Introducción*..., p. 215.
[78] KIRIAKIDU-NÉSTOROS, A., "La interpretación...", p. 274.

los mitos, qué paralelismos y similitudes existían entre las creencias de los pueblos antiguos. Ideas similares se pueden encontrar en la misma época en los estudios de Charles de Brosses y T. F. Lafitau.

Los movimientos prerromántico y romántico trajeron consigo una apasionada reivindicación de lo irracional y subjetivo que subyacía en el fondo de los mitos. Así, entre 1790 y 1810 el mito se considera elemento primordial del proceso histórico y el vehículo directo que posee el hombre para alcanzar la unión con la Naturaleza y la Verdad. Pero la inclinación de los románticos hacía el misticismo no se detecta en los escritos de los que se consideran precursores de los románticos: Vico, Herder y Goethe.

Giambattista Vico sostuvo en la *Ciencia Nueva* (1725) que toda la vida humana está penetrada por lo divino. La obra de Vico es una hermenéutica de las civilizaciones fundada en la interpretación de la conciencia mítica, en la que el autor traspone a la historia de la humanidad las tres etapas de la vida: la infancia es la edad de los dioses, de la que nos llegan las mitologías arcaicas; la adolescencia es la edad de los héroes, que encontramos por ejemplo en los mitos homéricos; la edad del hombre, en fin, es aquella en que la razón es el elemento ordenador[79].

Gracias a Schelling (1775-1854) empieza a producirse un cambio en la perspectiva del estudio de la mitología, tras el camino abierto por Heyne (1729-1815) y por Herder (1744-1803). Según el filósofo alemán, la mitología es importante para el estudio del hombre y de la historia por ocupar el oscuro espacio de los orígenes. "La mitología no es sino el universo en su atavío más elevado, en su figura absoluta, el universo verdadero en sí y, no obstante, también para sí nuevamente material y elemento de la poesía."[80]

Pero la ciencia mitológica surge alrededor de 1850. Como escribe Marcel Detienne[81], entre 1850 y 1890 la Europa universitaria se llena de cátedras de mitología comparada, de historia de las religiones y de ciencia de los mitos.

La denominación de "mitología comparada" para un determinado enfoque de los estudios de mitología ha quedado consagrada a partir del ensayo de igual título que Max Müller publicó en 1856. En sus lecciones de Oxford, Müller resume los motivos que hacen necesario un discurso científico sobre los mitos: se trata de explicar el elemento salvaje y absurdo de la mitología. Intentó conciliar la investigación histórico-filológica

[79] MARCO SIMON, F., *Illud Tempus…*, p. 24.
[80] SCHELLING, J., "Forma simbólica de los dioses". En AA VV, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. 1987, p. 185.
[81] DETIENNE, M., "Repensar…", p. 76.

con la hermenéutica romántica, y trató de explicar el carácter absurdo e incongruente del mito a partir de una desviación del lenguaje cuyo sentido original debía encontrar el mitólogo a través de las etimologías. El pasaje de la obra de Müller que citamos ilustra de mejor manera sus ideas:

"Desde los primeros filósofos de Grecia hasta Creuzer, Schelling y Welcker, cuantos han pensado o escrito sobre mitología, han admitido siempre que la mitología tenía necesidad de una explicación. Todos convienen en que el mito no significa siempre lo que parece significar; y ese acuerdo es muy importante, a pesar de las explicaciones contradictorias propuestas por los diferentes sabios y filósofos que han procurado encontrar un sentido, ya a tal o cual mito, ya al sistema entero de la mitología griega. Hay también otro punto en que han llegado a entenderse, en estos años, cuantos se ocupan de la mitología, y ese punto es que todas las explicaciones mitológicas deben descansar en una sólida base etimológica. La filología comparada, después de haber operado una reforma completa en la gramática y la etimología de las lenguas clásicas, ha sentado nuevas bases para un estudio verdaderamente científico de la mitología clásica; no puede tomarse en consideración la explicación de ningún mito si no reposa en un análisis exacto de los nombres de los actores principales. Si leemos en la mitología griega que Helios era hermano de Eos y Selene, eso no necesita ningún comentario. Helios representa el sol, Eos la aurora y Selene la luna; no es necesario hacer un gran esfuerzo de imaginación para comprender cómo se llegó a llamar hermanas a esas tres apariciones celestes. Pero si leemos que Apolo amó a Dafne, que Dafne huyó ante su vista y se convirtió en laurel, tenemos entonces una leyenda que no ofrece ningún sentido hasta que conozcamos la significación primitiva de Apolo y Dafne. Ahora bien; Apolo era una divinidad solar, y, aunque ninguno de los sabios que se ocupan de la filología comparada ha conseguido encontrar aún la verdadera etimología de Apolo, no puede existir ninguna duda en cuanto a su carácter primitivo. Pero el nombre de Dafne no podía ser explicado sin ayuda de la filología comparada; solo cuando sabemos que Dafne era primitivamente uno de los nombres de la Aurora, empezamos a comprender el sentido de su historia."[82]

La teoría de Müller sobre los mitos no tuvo éxito, pero su gran aportación fue la creación de una mitología comparada de los diferentes pueblos indoeuropeos. Müller recibió una severa crítica de Andrew Lang, filólogo clásico inglés, quien al igual que todas

[82] MÜLLER, M., *Mitología comparada*. 1988, p. 25.

las generaciones de comentaristas de Homero, se preguntaba cómo era posible que los mitos griegos tuvieran tan alto grado de primitivismo que podrían ruborizar al espíritu más liberal. Lang observó que los mitos griegos presentaban similitudes no sólo con los mitos de los pueblos indoeuropeos sino también con los mitos de los "salvajes". Pero el método de Müller no podía explicar estas semejanzas[83].

En el siglo XX han sido sobre todo Dumezil y sus discípulos quienes han seguido la línea de Müller. Al principio de su carrera, Dumezil trabajó más sobre los griegos, pero su tesis de la ideología funcional tripartita, que se aplica mejor entre italoceltas e indoiranios que en el ámbito griego, le hizo abandonar su trabajo sobre Grecia. La ideología funcional tripartita consiste en el descubrimiento de que los dioses de los panteones indoeuropeos se agrupan en una estructura tripartita, en la cual se articulan tres funciones repartidas entre los diversos tipos de dioses. Estas funciones son: a. La administración, a la vez misteriosa y regular del mundo. b. El juego del vigor físico, de la fuerza, principalmente guerrera. c. La fecundidad, con muchas condiciones y consecuencias tales como la prosperidad, la salud, la voluptuosidad, la longevidad, la tranquilidad[84]. En la mitología griega, Dumezil sólo pudo aducir, como mito que ejemplificara sus tesis, la historia del juicio de Paris, en el que las tres diosas (Hera, Atenea, Afrodita) serían representativas de los tres niveles, es decir, de las tres funciones.

Hasta el final del siglo XIX todas las teorías que tratan de explicar los mitos se basan en la "verdad"; intentan descubrir la verdad que se oculta en los mitos, trátese de una verdad natural o de una verdad metafísica. Así, el gran cambio en la ciencia de la mitología lo constituyó el abandono de tales teorías y la búsqueda del contexto social de los mitos.

En 1912 se publica el libro de E. Durkheim *Formes élémentaires de la vie religieuse*, que abre un camino nuevo a la sociología de la religión. La primera escuela de interpretación de la mitología influenciada por la interpretación sociológica de Durkheim es la llamada "Escuela de Cambridge" o "Myth and Ritual School".

En sus estudios sobre la religión helénica, el grupo de la Escuela de Cambridge relacionó mitos y rituales en busca de una religiosidad más primitiva que la reflejada por los textos literarios griegos, y se muestra muy receptivo a las sugerencias de la mitología comparada. Según la propuesta de esta escuela, todo mito habría nacido de un

[83] MARCO SIMÓN, F., *Illud Tempus*..., 1988, p. 25.
[84] BERMEJO BARRERA, J. C., *Introducción a la sociología del mundo griego*. 1994, p. 147.

primitivo ritual. Muchos mitos podrían explicarse como representaciones de rituales colectivos.

En el siglo XX distinguiremos tres orientaciones fundamentales en el estudio del mito: simbolismo, funcionalismo y estructuralismo[85].

La tendencia general en los estudiosos a los que reunimos bajo la amplia calificación de simbolistas es la de indicar que el mito es una forma diversa de la representación lógica de expresar, comprender y sentir el mundo y la vida. "Se trata, dirían, de otro tipo de lenguaje, más emotivo y colectivo, pletórico de imágenes y símbolos, que expresa algo que no puede traducirse en los signos arbitrarios de la lengua corriente."[86] Tanto Freud y Jung, desde la psicología, como Cassirer, desde la hermenéutica filosófica, y Mircea Eliade, desde la historia de las religiones, convergen en esta exégesis y revalorización del sentido del mito[87].

La primera aproximación entre mitología y psicología se debe a Freud. La reflexión sobre los mitos como expresión cultural del psiquismo y de la inconsciencia del subconsciente humanos ocupó un lugar central en las teorías de Freud, como reflejan estudios como el realizado en *La interpretación de los sueños* (1899) sobre el mito de Edipo. Más tarde, en *Totem y Tabú* (1913), Freud defendería que el mito era la expresión distorsionada de los sueños y deseos de pueblos enteros.

Carl Jung, en sus interpretaciones psicológicas del cuerpo de los mitos recogidos de diferentes culturas de todo el mundo, consideró evidente la existencia de un subconsciente colectivo que todos comparten, y desarrolló la teoría de los arquetipos que se expresan en conducta e imágenes. Da al mito un cierto valor gnoseológico, comparándolo incluso con la ciencia. Según Jung, "el simbolismo mitológico es un proceso cognoscitivo en la fase mitológica"[88], y "el carácter espiritual de la mitología le permite, como a la ciencia, ver más allá del fenómeno aislado. Un mitologema habla, actúa y sirve por sí mismo, como una teoría científica o una creación musical, y, hablando de un modo general, como cualquier obra de arte"[89].

[85] Es una división genérica que han seguido muchos estudiosos, como Vernant. Ver GARCÍA GUAL, C., *Introducción a la mitología griega*. 1998, p. 258.
[86] *Ibídem*, pp. 258-259.
[87] *Ibíd.*, p. 259.
[88] JUNG, C., *Símbolos de Transformación*. 1962, p. 419.
[89] JUNG, C.*, Introduction a l'essence de la Mytologie*. 1953, p. 64.

Jung actúa como médico y por eso su trabajo no es válido a nivel general: Jung utiliza los símbolos con un fin práctico sin pretensión teórica alguna y sin querer afirmar nada definitivo acerca de las culturas que los crearon[90].

En cambio, Joseph Campbell, discípulo de Jung, autor del libro *El Héroe de las mil caras* (1949), trasladó el método jungiano del terreno concreto al abstracto y afirmó que la función del mito se limita únicamente a la construcción del proceso citado[91].

Cassirer, en *La filosofía de las formas simbólicas. II El pensamiento mítico* (1929), combate las tesis de Max Müller; su tesis constituye el mejor ejemplo de la perspectiva que simplificadamente llamamos simbólica. Lo que Müller consideraba como una deficiencia es para Cassirer una fuerza: el mito es forma que hace emerger de sí misma un mundo de significados propio suyo, en que se manifiesta el autodespliegue del espíritu a través de una "historia verdadera" caracterizada por una "pregnancia simbólica" que la diferencia claramente de la fábula o el cuento. El mito es, en definitiva, para Cassirer, una forma de pensamiento, de intuición y de vida que expresa lo primordial colectiva y poéticamente, a diferencia del pensamiento lógico[92].

El funcionalismo no trata de buscar la significación espiritual o intelectual de los relatos tradicionales que configuran el corpus mitológico, sino que insiste en la función social que esa mitología desempeña en la vida comunitaria[93].

Malinowski, que representa de forma relevante la corriente funcionalista, centra su atención en la función que ejercen en el seno del grupo social que los produce. Desde la perspectiva funcionalista el mito ya no se concibe como portador de una verdad abstracta o metafísica, sino que forma parte de un conjunto más amplio que es la vida social, y sirve para darle cohesión justificando las instituciones y las pautas de comportamiento. Así, el trabajo de campo del antropólogo se revela como la forma óptima en la recogida del mito, por la inmediatez de que otros estudiosos no pueden disponer: "Creo que el estudio de la Mitología, en cuanto cómo funciona y trabaja ésta en las sociedades primitivas, habría de anticiparse a las conclusiones que se extrajesen del material procedente de civilizaciones superiores. Parte de tal material nos ha llegado únicamente en forma de aislados textos literarios, sin soporte en la vida real y carente de su contexto social. Tal es la Mitología de los pueblos clásicos de la Antigüedad y de las

[90] BERMEJO BARRERA, J. C., *Introducción...*, p. 32.
[91] *Ibídem*, p. 33.
[92] *Ibíd*., p. 29.
[93] GARCÍA GUAL, C., *Introducción...*, p. 266.

muertas civilizaciones de Oriente. El humanista clásico, en su estudio del mito, habrá de aprender del antropólogo. [...] El mito es por lo tanto, un ingrediente indispensable de toda cultura. Como hemos visto, está continuamente regenerándose; todo cambio histórico crea su mitología, la cual no está, sin embargo, sino indirectamente relacionada con el hecho inicial. El mito es un constante derivado de la fe viva que necesita milagros; del *status* sociológico, que precisa precedentes; de la norma moral, que demanda sanción."[94]

Malinowski continúa el trabajo de James Frazer, el cual en *La rama dorada* exponía ya la teoría de la función ritual y sociológica del mito[95]. Los escritos de Malinowski tuvieron una gran influencia, especialmente en la escuela anglosajona de antropología social –por ejemplo en los libros de J. E. Harrison *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1955), de J. Fontenrose *The Ritual Theory of Myth* (1966), de W. Burkert *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* (1979)– y, al plantear las funciones del mito en la sociedad, llamaron la atención sobre las relaciones entre mito y ritual.

Pero no parece que simbolismo y funcionalismo se excluyan de un modo tan tajante como pensaba Malinowski, sino que su combinación es posible. En gran parte esto es lo que ha hecho Mircea Eliade en numerosos ensayos. Mircea Eliade es autor de amplios estudios en el campo de la historia de las religiones y de la fenomenología religiosa. Eliade intenta captar la experiencia de lo sagrado, en su oposición a lo profano, a través de la totalidad de sus manifestaciones; elabora, así, una morfología de lo sagrado a través de un sistema de hierofanías, y estructura los diferentes tipos de fenómenos religiosos relacionándolos con el comportamiento global del hombre. En sus libros *Mito y realidad* (1968) y *El mito del eterno retorno* (1972), explica su tesis según la cual la experiencia religiosa más profunda está vinculada a una concepción cíclica del tiempo, que se expresa en el mito del eterno retorno, en la repetición de los arquetipos originales y en un rechazo de la historia característico de las sociedades tradicionales, en el que ve también una negación del tiempo profano; en cuanto al mito, sea cual fuere su naturaleza, siempre será un precedente y un ejemplo de los modos de lo real en general, y de ahí su carácter socorredor del hombre.

[94] MALINOWSKI, B., *Magia, ciencia, religión*. 1994, pp. 169-171.
[95] *Ibídem*, pp. 172-173.

La teoría estructuralista antropológica se ha desarrollado sobre todo en las décadas centrales del siglo XX, asentada sobre la noción básica de la estructura. Los dioses no se ven como figuras independientes, sino que en su interrelación se definen dentro de un sistema. Su máximo representante, Claude Levi-Strauss, hizo de la mitología de diversos pueblos indígenas del norte y del sur de América el hilo conductor de su teoría, plasmada en obras fundamentales como los dos volúmenes de la *Antropologie Structurale* (1958 y 1973), *Les structures élémentaires de la parenté* (1948 y 1967), *La pensée sauvage* (1964) y *Mythologiques* (1964-1971). Fue el primero en extender el análisis estructural procedente de la lingüística (Saussure, Trubetzkoy y Jacobson) a un campo no lingüístico: los productos culturales –sistemas de parentesco, mitos, sistemas culturales–, fundando así la llamada Antropología estructural. Según Levi-Strauss, los mitos están compuestos, como el lenguaje, por oposiciones significativas entre diversos términos y categorías que se hallan presentes y se transmiten, como modelos o patrones lógicos muy distintos. Así, el análisis de sus apariciones y correlaciones puede desvelar, en consecuencia, estructuras inconscientes y generales de las que parece deducirse que la función primordial del mito es la de intentar conciliar o resolver las contradicciones visibles en el mundo, en el hombre y en la relación entre ambos. El primer ejemplo del método estructural aplicado a un mito griego, originario de los estudios lingüísticos, es de 1955. Levi-Strauss tomó como ejemplo el mito de Edipo, para destacar sus consecuencias mínimas fundamentales y destacar cómo, por debajo de la narración aparente, el mito revelaba otra significación en su estructura profunda.

El estructuralismo ha sido aceptado y desarrollado sobre todo por la llamada Escuela de París, que también recibió otras influencias, como la de la escuela francesa de sociología, tal como se presenta en los estudios antropológicos de L. Gernet. Muy influidas por el estructuralismo de Levi-Strauss y por la tradición sociológica francesa, se sitúan las obras de P. Vidal-Naquet y de J. P. Vernant, que estudian el mito dentro de estructuras institucionales y rituales de la sociedad griega, como la caza, el sacrificio, la tragedia.

La teoría estructuralista tiene como contrapunto el formalismo del ruso Vladimir Propp, que mantuvo una célebre polémica con Levi-Strauss y rechaza cualquier acercamiento de tipo psicológico a los mitos y a los cuentos populares. Propp propone la localización y el estudio de 31 elementos básicos o tipos de acción fundamentales que

podían aparecer en las narraciones míticas, leyendas y cuentos (la prohibición, la violación de la prohibición, el abandono del hogar para emprender la búsqueda, etc.) como método para alcanzar una definición básicamente narrativa de la esencia tanto del mito como de la leyenda y el cuento. Su influencia es visible en muchos antropólogos más modernos, como el norteamericano Alan Dundes y el alemán Walter Burkert, que relaciona los mitos griegos con "programas de acción" de tipo biológico o cultural.

CAPÍTULO 2

LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN ESPAÑA

2. 1. LA MITOGRAFÍA EN ESPAÑA

La aportación de autores españoles a la divulgación de la mitología es bastante reducida, si se compara con autores de otros países que se ocuparon del mismo tema[1], pero no por eso menos importante. Es cierto que en la España medieval se conocía la mitología como en el resto de Europa, y se manejaba, la mayoría de las veces, con un claro propósito eclesiástico de cristianización de los mitos[2].

Alonso Ribera de Madrigal, llamado el Tostado, profesor de la Universidad de Salamanca y luego obispo de Ávila, redactó hacia 1440 el tratado *Sobre los dioses de los Gentiles*, dividido en siete partes y escrito en castellano. La obra se publicó en Salamanca en 1507 dentro del *Comentario* a Eusebio de Cesarea; la última parte de este comentario, titulada *Libro de las diez Questiones vulgares propuestas al Tostado y la respuesta y determinación de ellas sobre los Dioses de los Gentiles y las Edades y las Virtudes,* viene a ser como un resumen del *Comentario*[3].

Según José Fernández Arenas, *Sobre los dioses de los Gentiles* de Tostado "es la primera aportación española, de carácter fundamental, a la mitografía y, después de la *Genaelogía Deorum* de Boccaccio, la más importante del período humanista en Europa, a pesar de que no se ha tenido en cuenta, ni se cita en la bibliografía de los mitógrafos, por los autores que se han preocupado de estos temas."[4] Como señala Fernández Arenas, *Sobre los dioses de los Gentiles* no es un estudio científico sobre los dioses de la Antigüedad; es un estudio enciclopédico de los poetas y escritores grecolatinos, cuyas opiniones se encuentran continuamente en el texto; el autor intenta esclarecer el origen, nombre y atributos de los distintos dioses y héroes de la mitología antigua. Es más un libro literario, repleto de erudición humanística para explicar y comprender las fábulas de los poetas y las expresiones de los historiadores con una intención moralizante, a la luz de la *interpretatio cristiana*, tal como se venía haciendo desde la Edad Media[5].

En 1585 se publicó en Madrid la obra de Pérez de Moya *Philosophia secreta, donde debajo de las historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos*

---

[1] FERNÁNDEZ ARENAS J., "*Sobre los dioses de los Gentiles* de Alonso Tostado Ribera de Madrigal". *Archivo Español de Arte.* 1976, p. 338.
[2] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Baltasar de Vitoria y su interpretación de la mitología". En *VI Jornadas de Arte: La visión del mundo clásico en el arte español.* 1993, p. 214.
[3] *Ibídem*.
[4] FERNÁNDEZ ARENAS, J., "Sobre los dioses...", pp. 340-341.
[5] *Ibídem*, p. 339.

estudios, con el origen de los Ídolos o Dioses de la gentilidad; la obra tuvo varias ediciones: Zaragoza 1599, Alcalá 1611, Madrid 1628 y 1673, y se volvió a imprimir en 1928, en Madrid, en la colección "Los clásicos olvidados" (Tomo VI), en 2 volúmenes, con una introducción de Gómez de Baquero[6]. A pesar de la erudición de Pérez de Moya, en su obra cita constantemente a los Padres y a los Enciclopedistas y sigue a Boccaccio para establecer la genealogía de los dioses e incluso utiliza fuentes más recientes, como Alejandro de Nápoles o Natale Conti[7].

Juan de Moya distingue claramente las interpretaciones que pueden darse a un mito y las aplica alternativamente. Así, la descripción de cada divinidad y el relato que la acompaña van seguidos la mayoría de las veces de una triple explicación: histórica, física y moral, y este tercer sentido es el que más importancia cobra. En cada descripción de un mito añade siempre una interpretación de tipo ético, que "sumadas en su conjunto, ocupan casi la mitad de la obra".[8] Esta insistencia sobre lo moral es claro indicio del matiz eminentemente cristiano con que se enseñaban las Humanidades en la Universidad de Salamanca, donde Pérez de Moya estudió, y también pone en evidencia el carácter contrarreformista del tratado –se publicó en fechas muy cercanas a la terminación del Concilio de Trento–[9]. Además, Pérez de Moya copia en numerosas veces al Tostado sin citarle y divide su obra de forma similar a la del Tostado[10].

El mitólogo más importante, completo y mejor estructurado entre los españoles[11] fue el franciscano fray Baltasar de Vitoria, cuya obra *Teatro de los dioses de la Gentilidad* se publicó en 1620 con una "aprobación" del propio Lope de Vega[12].

Vitoria separó su libro en dos partes, divididas en trece libros, como Boccaccio y Conti, cuyos trabajos cita constantemente[13]. Vitoria se apartó del método moralizador y siguió el evemerista, a pesar de la metodología de los autores españoles que le precedieron[14]. Su intención fundamental no era ofrecer interpretaciones de los mitos sino la forma literaria en que habían sido expresados; este concepto lo llevó a no quedarse satisfecho con las citas poéticas de los autores antiguos, acudiendo a cada paso

[6] SEZNEC, J., *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. 1987, p. 260.
[7] *Ibídem*.
[8] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Baltasar de Vitoria...", p. 214.
[9] *Ibídem*, pp. 214-215.
[10] FERNÁNDEZ ARENAS, J., "Sobre los dioses...", pp. 341-343.
[11] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Baltasar de Vitoria...", p. 215.
[12] SEZNEC, J., *Los dioses de la Antigüedad*..., p. 260.
[13] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Baltasar de Vitoria...", p. 217.
[14] *Ibídem*, p. 219.

a poesías de autores contemporáneos como Dante, Petrarca, Ariosto, Sannazaro, Juan de Mena, Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera, Lope de Vega, Luis de Góngora, Diego de Mendoza, Francisco de Medina, Gregorio Silvestre, Mosquera de Figueroa, Francisco Rodríguez Lobo, Luis Camoens, Francisco Sá de Miranda y otros varios; incluso incluyó composiciones propias, sobre todo sonetos[15].

2. 2. LA PINTURA DE MITOLOGÍA EN EL RENACIMIENTO Y BARROCO ESPAÑOL

La influencia renacentista italiana había favorecido la difusión de los mitos clásicos principalmente en la literatura, pero también en las artes plásticas. En el siglo XVI el conocimiento de la Antigüedad clásica en España no es puramente literario, pero la desnudez de los dioses paganos se considera una manifestación artística peligrosa e indecorosa[16]. Frente al escaso repertorio del desnudo en la iconografía cristiana, que se reduce al relato del Génesis y a la imagen de Cristo en la cruz, los mitos paganos ofrecen muy numerosos motivos de desnudos no sólo de divinidades femeninas como Afrodita o Ártemis y masculinas como Apolo o Dioniso, sino también de divinidades y héroes de rango inferior, como Ninfas y Sátiros "que podían ser presentados alegre y artísticamente en una estupenda desnudez, ostentando una frívola, descarada y acaso alegórica belleza"[17]. El estilo plateresco tampoco ofrece muchos ejemplos de inserción de motivos y temas de la mitología clásica y, excepto los Centauros y las Venus marinas, son pocos los personajes mitológicos que representados con cierta frecuencia conservan su aspecto original clásico[18].

Fue precisamente el amplio empleo del desnudo el principal freno para la difusión de la pintura mitológica en España. Pacheco, en su *Arte de la Pintura*, ataca severamente a los pintores que se ocupan de temas mitológicos, y no es el único[19]. La pintura mitológica renacentista queda excluida de los templos, salvo escasas

[15] *Ibíd*., p. 221.
[16] ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "La mitología y el arte español del Renacimiento". *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1952, p. 69.
[17] GARCÍA GUAL, C., "Desnudo y mitología. Variaciones y contrastes". En AA VV, *El desnudo en el Museo del Prado*. 1988, p. 35.
[18] ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "La mitología...", p. 96.
[19] *Ibídem*, pp. 70-71.

excepciones, y se encuentra principalmente en edificios civiles, en las casas de la aristocracia, en el Palacio Real y en los Ayuntamientos, y es principalmente mural o de techo y no de caballete[20]. El gran número de lienzos que se encuentran en los Palacios no fueron pintados en España, ni pintados por españoles: "Obras de Tiziano, Veronés y Tintoretto vinieron de Venecia. Los lienzos de fábulas paganas que poseyó el Duque de Villahermosa los hizo copiar de los anteriores al flamenco Esquert, que se decía discípulo de Tiziano, si bien le encargó además alguno de su propia invención"[21].

Según el extenso artículo de Angulo Íñiguez[22], las pinturas de tema mitológico[23] del periodo renacentista que se conocen en España son:

– Las pinturas murales del hoy llamado Tocador de la Reina en la Alhambra (Granada), donde se representan las figuras de Júpiter, Minerva, Baco, La Victoria, la Abundancia y el Fuego Sagrado; el mito de Faetón aparece desarrollado en cuatro escenas: Faetón pide a su padre el carro; Faetón castigado por el rayo de Júpiter; las Heliadas sus hermanas, lloran sobre su cadáver; las Heliadas y el príncipe de Liguria, su primo, convertido en cisne.

– Personajes de la mitología clásica del Retablo de San Pelayo, en una iglesia de Becerril de Campos, provincia de Palencia: el artista piensa que los deseos del califa hacia el niño Pelayo han sido inspirados por Venus y eso le recuerda la pasión de la esposa de Minos, Pasifae, hacia un toro blanco.

– El conjunto de las pinturas al fresco de la Librería de El Escorial de Peregrín Tibaldi: Hércules Gálico aparece defendiendo a Cayo Rabirio. Para comentar las Artes liberales se representa a Orfeo con su lira, que forma juego con David y su arpa, y en la parte correspondiente a la Geometría, se representan a Mercurio y Apolo.

– La pintura mural de la casa de Pilatos, donde aparece Palas Atenea, Príapo, el carro de Pomona, el grupo de la Abundancia y el de Sileno y las Cuatro Estaciones. Las pinturas en el camerín del tercer Duque de Alcalá, en la misma casa. Se trata de la gran historia central del Olimpo, con dos escudos inmediatos a ella, y tres más pequeñas a cada lado: la caída de Ícaro, Ganímedes y la Justicia.

– La tabla central del retablo de Santa Librada de la catedral de Sigüenza, donde se desarrolla la fábula de Hércules.

---

[20] *Ibídem*, p. 71.
[21] *Ibíd.*
[22] *Ibíd*., pp. 79-209.
[23] No se mencionan en el presente capítulo los temas de mitología que aparecen en arquitectura (portadas y relieves) y en escultura.

– Los frescos del palacio del primer Marqués de Santa Cruz (La Mancha), donde aparecen también escenas hercúleas.

– Las pinturas murales de Becerra en el palacio del Pardo, dedicadas a Perseo. Las pinturas se reducen en la actualidad a la bóveda, que se encuentra distribuida en un medallón central circular, cuatro laterales grandes y otros ovalados menores, intercalados entre los anteriores y situados en los ángulos. Las escenas son las siguientes: Dánae y la lluvia; Nacimiento de Perseo; Dánae y el rey Polidecto; Perseo enviado a la empresa de las Gorgonas; Perseo quita el ojo a las hijas de Foco y les obliga a decirle el paradero de la Gorgona Medusa; Perseo le corta la cabeza; Perseo con la cabeza de Medusa, de cuya sangre nace Pegaso. Las pinturas se continuaban en las paredes, donde se encontraba la parte del mito de Perseo referente a la liberación de Andrómeda.

– Una pintura al fresco de Saturno devorando a sus hijos en el cañón de la bóveda de una casa de campo, a las afueras de Tarazona.

– Las pinturas del techo de la casa de los Duques de Alcalá en Sevilla, pintado por Pacheco.

– Las pinturas del techo del salón principal de la casa del poeta Juan de Arguijo[24], en Sevilla. En el central de cinco casetones aparece Júpiter, entronizado en el Olimpo, presidiendo a las deidades mayores, Marte, Saturno, Neptuno, Diana, Juno, Plutón, Vulcano, Mercurio, Venus, Cupido y Apolo. En los casetones laterales aparecen dos figuras alegóricas y en otros el Rapto de Ganímedes y la Caída de Faetón.

Si la utilización de la pintura mitológica durante el Renacimiento español fue sobre todo histórica y alegórica, durante el siglo XVII fue también satírica, aunque López Torrijos[25] no está de acuerdo con la corriente burlesca en la pintura[26]. La autora

[24] Juan de Arguijo, fallecido el año 1623, se distingue dentro de la escuela sevillana por su amor a los temas clásicos.

[25] LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. 1985, pp. 23-24.

[26] Los estudios sobre los temas mitológicos en la literatura de este período afirman que los modos comunes de aproximación al mito fueron la erudición y la parodia (GÓMEZ CANSECO, L., *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*. 1994, p. 18). Rosa Remojo también afirma que la crisis que se manifiesta desde los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII tiene como consecuencia la búsqueda de temáticas y modos de expresión que permitirían evadirse del entorno por medio de la imaginación; teniendo en cuenta la fuerte tendencia clásica que sobrevivió a los siglos medievales y se convirtió en modelo de cánones renacentistas, se entiende que la utilización del mito en el barroco se deba a dos factores: la evasión por la imagen y la presencia determinante de la *imitatio* clásica. A estos factores habría que añadir por una parte la predilección por ciertas pinturas mitológicas y asuntos míticos como una constante de todos los tiempos, y por otra la propia casuística del autor que desarrolla sus propias selecciones temáticas como producto de sus fijaciones vitales y psicológicas (REMOJO, R. "Lope de Vega y el mito clásico". 1991, pp. 11-12).

del estudio más importante sobre la pintura mitológica en el Siglo de Oro escribe que se observa un aumento extraordinario del número de ejemplos, manteniéndose los frescos para las residencias reales, y se establece una producción de lienzos independientes que están al alcance de mayor público y permiten una mayor variedad iconográfica[27]. También señala que una primera causa determinante de la escasez del tema mitológico en la España del XVII, en comparación con los grandes centros de pintura barroca (Italia, Francia y Países Bajos), se debe al hecho de que fuese la Iglesia el comprador más importante: la Iglesia no encargaba mitología, ni a título institucional, ni a título privado, lo cual determina su innegable papel restrictivo[28]. Hay que añadir también el papel restrictivo de la Inquisición, que condenaba el carácter inmoral de los mitos y la desnudez de sus protagonistas[29]. Observa también que la mitología abunda en aquellas colecciones cuyos propietarios están más cerca del rey[30].

Los temas preferidos en el siglo XVII son[31]:

– Temas heroicos: Hércules y el ciclo Troyano.

– Mitos extraídos de las *Metamorfosis*, principalmente los referidos a Venus, Apolo y Júpiter.

– Mitos de héroes como Perseo, Prometeo, Teseo y Jasón.

– Temas que tienen como protagonistas a los doce grandes dioses del Olimpo.

– Temas que tienen como protagonista a Zeus (imágenes alegóricas del poder y las metamorfosis de Zeus para unirse con sus amantes).

– Temas vinculados con Venus y Adonis.

– Temas relacionados con la inspiración artística (Apolo, las Musas).

– Temas relacionados con Baco.

– Temas relacionados con otros dioses menores (Acis, Astrea, Atlas, Aurora, Parcas, Cupido, Eco, Eolo, Ninfas, Temis, Tetis, las Gracias, Sátiros, etc.).

– Temas relacionados con personajes mitológicos mortales (Acteón, Andrómeda, Antíope, Dédalo, Faetón, Narciso, Orfeo, Pandora, Meleagro, Sísifo, Tántalo, etc.).

[27] LOPEZ TORRIJOS, R., La mitología…, p. 16.
[28] *Ibíd*.
[29] *Ibíd*., p. 19.
[30] *Ibíd.*, p. 17.
[31] Para una enumeración exhaustiva ver *Ibíd*., pp. 405-443.

2. 3. MITOLOGÍA Y PODER

El siglo XVI fue el de la recuperación oficial del mundo clásico, aceptado no solamente como modelo estético, sino también como referente necesario sobre el que basar las formas del autoritarismo político. Y aunque Erasmo, en la *Educación de un príncipe cristiano*[32], advierte que no puede imaginarse cosa más demente que el que un hombre iniciado en los sacramentos de Cristo se proponga como modelos a Alejandro, Aquiles, Darío o Julio César, sin embargo, la aportación de la iconografía clásica utilizada en la formación de la imagen del príncipe fue tan importante como la iconografía cristiana. La finalidad de dicha tendencia, lejos del modelo francés que buscaba complacer su aspiración centralista por medio del retrato mitológico, consiste en legitimar alegóricamente la ascendencia heroica del monarca en un pasado clásico. Hay que subrayar que la iconografía clásica al servicio del Estado fue utilizada e interpretada de modo estrictamente alegórico y moral. Los programas iconográficos de las medallas conmemorativas, las portadas y decoraciones de los palacios, los retratos, los arcos triunfales para la recepción de los monarcas y otras obras de carácter efímero, se crean previa selección de los temas y motivos clásicos en función de su significado alegórico, heredado de la Edad Media y difundido por la literatura emblemática y mitográfica del Renacimiento[33]. Como afirma Strong[34], la recuperación del imperio representado en la figura de Carlos V proporciona a los artistas del Renacimiento un vehículo viviente al que pueden aplicar legítimamente todo el repertorio redescubierto de la Antigüedad clásica. Carlos V asumirá el papel de heredero de la tradición religiosa medieval y el de nuevo impulsor del ideal heroico de la Antigüedad; lo hará explícito en el lema "*Plus Ultra*", símbolo de superación de los antiguos límites territoriales y del poder de los héroes clásicos[35].

La apropiación y el uso de las virtudes de los dioses y héroes de la Antigüedad no son sólo privilegio del rey sino también de la gente que le rodea. Existen numerosos retratos de duques, condes y marqueses con atributos de héroes y dioses de la mitología.

Así, Júpiter es la justicia divina, Neptuno es el mar, y su asociación con el rey significa su dominio sobre el océano, Marte es la guerra, Diana la virtud, Minerva la

[32] ERASMO, *Educación de un príncipe cristiano*. 1996, p. 79.
[33] SEZNEC, J., *Los dioses de*..., p. 79 y ss.
[34] STRONG, R., *Arte y poder*. 1988. p. 86.
[35] CARMONA MUELA, J., *Iconografía clásica*. 2000, p. 233.

sabiduría, Hércules la fuerza y modelo de todas las cualidades que deben imitar los hombres.

Aunque todo el panteón clásico fue puesto al servicio del rey, la autoridad de la monarquía hacía especialmente idónea su identificación con Júpiter y Apolo, y no hay que olvidar que el águila, emblema heroico de muchas monarquías europeas y luego de muchos regímenes autoritarios, es el animal sagrado de Júpiter y, al mismo tiempo, una alegoría de Cristo[36]. Apolo, como protector de las musas y dios de la música, reunía para el rey todas las cualidades artísticas que junto a la autoridad y la fuerza, completaban la imagen del poder[37].

El mito de Faetón, utilizado en el Peinador de la Reina de Granada y en el desaparecido Alcázar de Madrid, quizá no deba entenderse como una alegoría de la prudencia que debe acompañar al gobernante, sino como el castigo del rey a los intentos de usurpación o una alegoría de la victoria sobre todos sus enemigos[38].

Jasón y Hércules se distinguen entre los héroes más apreciados por la monarquía. El paralelismo entre sus trabajos y viajes y las fatigas que da el ejercicio del poder y la lucha continua por su mantenimiento, les ha proporcionado una posición privilegiada entre los personajes mitológicos. Así, el vellocino de oro ha simbolizado el poder real, y la apoteosis de Hércules, el hombre ideal[39].

Hércules, por las referencias explícitas de su paso por España en las fuentes griegas[40], otorga a la monarquía española razones fundadas para convertirlo en el héroe por excelencia. La interpretación evemerista lo convierte además en ilustre antepasado de varias casas reales europeas y en fundador de numerosas ciudades. Aunque la figura de Hércules era muy familiar en España durante la Edad Media, el carácter emblemático que tendrá para la monarquía española será decisivo desde el siglo XVI, y a partir de ese momento la iconografía del poder asociada a él es rica y profusa[41].

---

[36] *Ibídem*, p. 236.
[37] *Ibíd*., p. 234.
[38] *Ibíd*., p. 239.
[39] *Ibíd*., p. 242.
[40] APOLODORO, *Biblioteca Mitológica* (II, 5, 10).
[41] Sobre Hércules en España ver: DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "Hércules en la miniatura de Alfosno X el Sabio". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 3 Madrid, 1989, pp. 73-80. FERNÁNDEZ MADRID, T., "Hércules en la decoración alcarreña del Renacimiento". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, *II*. 3 (1989) pp. 288-291.

2. 4. LA PINTURA MITOLÓGICA EN EL MUSEO DEL PRADO

Consideramos imprescindible referirnos a la representación de obras pictóricas de tema mitológico en el Museo del Prado, por su importancia a nivel nacional e internacional. Es lógico deducir que la totalidad de los artistas plásticos españoles tratados en el presente trabajo han visitado repetida u ocasionalmente la mencionada pinacoteca estudiando, analizando o simplemente observando a los grandes maestros de la pintura europea.

Según María Dolores Gallardo[42], ningún lugar es más indicado para observar cómo la mitología tiene una nutrida representación a lo largo de la historia del arte pictórico: de los 3.050 cuadros propiedad del museo, 177 están dedicados a temas clásicos y de ellos 165 lo son puramente, si bien la autora distingue los cuadros que incluyen solamente motivos mitológicos[43].

Las obras de tema mitológico están presentes en casi todas las etapas y estilos, en los primitivos flamencos, en la escuela valenciana, en el barroco y en el siglo XVIII[44]. Gallardo establece una clasificación de 165 obras según la división de Apolodoro y de Ovidio, en especial al tratar temas típicamente romanos: 51 obras están dedicadas a la Teogonía, 11 a la progenie de Deucalión, 26 a la de Ínaco (Belo), 3 a la de Agenor (Europa), 19 también a la de Agenor (Cadmo), 3 a la de Pelasgo, 8 a la de Atlas, 6 a los reyes de Atenas e historia de Teseo, 10 a personajes que intervienen en la *Ilíada*; además hay que añadir 11 de mitos que encontramos en Ovidio, 3 alegorías, 4 de personajes de genealogía dudosa, 1 de personaje mítico también de genealogía desconocida, y 9 cuadros de temas míticos diversos, tales como Faunos, Ninfas, etc.[45]

A continuación, y basándonos en la catalogación realizada por la autora, presentamos nuestra propia selección de obras, que incluye todos los temas mitológicos contemplados en este estudio.

– Afrodita / Venus y Eros / Cupido:

Cornelius de Vos: *El nacimiento de Venus*.

[42] GALLARDO, M. D., "La mitología en el Museo de Prado". *Estudios Clásicos.* 1972, p. 208.
[43] *Ibídem*.
[44] La importancia que da el Museo a esta temática se refleja a la edición del Departamento de Educación y Acción Cultural de una guía didáctica titulada *La mitología en el Museo de Prado*, con textos de Alicia Quintana Martínez y una selección de ilustraciones de las obras.
[45] GALLARDO, M. D., "La mitología...", pp. 209-210.

Tiziano: *Venus recreándose en la música*.

Tiziano: *Venus recreándose con el amor y la música.*

Tiziano: *Ofrenda a la diosa de los Amores*.

Tiziano: *Venus y Adonis*.

F. Albani: *El tocador de Venus*.

P. Caliari, "El Veronés": *Venus y Adonis*.

Boucher F. (copia): *El tocador de Venus*.

G. F. Gessi (atribuido): *Cupido*.

G. F. Mazzola, "El Parmigianino": *Cupido*.

Quellyn: *Cupido navegando sobre un delfín*.

Escuela de Rubens: *El Amor dormido*.

Boucher (atribuido): *Amorcillos jugando con pichones*.

Boucher (atribuido): *Amorcillos vendimiando*.

– Las Tres Gracias:

Rubens: *Las Tres Gracias*.

H. Baldung Grien: *La armonía o las tres Gracias*.

– Orfeo y Eurídice:

A. Votari, "El Padovanino": *Orfeo*.

L. Giordano, "Lucas Jordán": *Orfeo*.

Th. Van Tulden: *Orfeo*.

F. Snyders: *Orfeo*.

E. Quellinus o Quellyn: *La muerte de Eurídice*.

Rubens: *Orfeo y Eurídice*.

P. Fris o Frist: *Orfeo en los infiernos*.

– Diana / Diana y Acteón:

N. Poussin (atribuido): *Paisaje con Diana dormida*.

Rubens: *Diana de caza*.

Escuela de Rubens: *Diana cazadora*.

Rubens: *Diana y sus Ninfas sorprendidas por Faunos.*

J. Brueghel y H. de Clerck: *Paisaje con Diana sorprendida por Acteón*.

Tiziano (copia quizá de Martínez de Mazo): *Diana y Acteón*.
C. van Poelenburg: *El baño de Diana*.

– Leda:
A. de Correggio (copia de Cascese, Caxés o Cajés): *La fábula de Leda*.
P. Gobert: *La segunda mademoiselle de Bois, en figura de Leda*.

– Ícaro:
Gowy: *La caída de Ícaro*.

– El juicio de Paris:
Albani: *El juicio de Paris.*
Rubens: *El juicio de Paris.*
Rubens: *El juicio de Paris.*

– Faetón:
Eyck: *La caída de Faetón.*

– Narciso:
J. Cossiers, Coetsiers o Caussiers: *Narciso*.

– Jasón y el vellocino de oro:
Quellyn: *Jasón y el Vellocino de oro.*

– Dánae:
Tiziano: *Dánae recibiendo la lluvia de oro*.

– Centauros:
Rubens: *El rapto de Deidamía o Lápitas y Centauros*.

– El rapto de Europa:
Quellyn: *El rapto de Europa.*
Rubens: *El rapto de Europa.*

Tiziano (copia de Rubens): *El rapto de Europa.*

– Baco:

De Vos: *El triunfo de Baco.*

Velázquez: *Los borrachos* o *El triunfo de Baco.*

Ribera: Fragmento de *El triunfo de Baco.*

Poussin (atribuido): *Baco, beodo.*

Poussin: *Escena báquica.*

Anónimo francés: *Bacanal*.

Houasse: *Sacrificio a Baco*.

M. Stanzione: *Sacrificio a Baco*.

Tiziano: *La bacanal*.

Poussin: *Bacanal*.

– Ninfas y Sátiros:

Jordaens: *Diosas y Ninfas después del baño.*

Agüero: *Paisaje con una Ninfa y un pastor.*

Rubens: *Ninfas y Sátiros.*

Rubens: *Sileno* o *Un fauno.*

Las obras que tienen temas mitológicos que no encontramos en el siglo XX son:

– Teogonía:

Rubens: *Saturno devorando a un hijo*.

Goya: *Saturno devorando a un hijo*.

J. Brueghel de Velours: *Cibeles y las estaciones dentro de un festón de frutas*.

Velázquez: *El dios Marte*.

Rubens: *Paisaje con Hebe y Júpiter*.

B. M. de Agüero: *Paisaje con Latona y los campesinos cambiados en ranas*.

J. de Ribera: *Tizio*.

Tiziano: *Tizio*.

F. Franc, llamado Franc II o el Mozo: *Neptuno y Anfítrite*.

P. Brueghel, llamado d'Enfer o el Joven: *El rapto de Proserpina*.

M. S. Maella: *Las estaciones: el verano, representando a Ceres*.

Ruben y Snyders*: Ceres y dos Ninfas*.

Rubens y Snyders: *Ceres y Pan*.

Rubens: *El rapto de Proserpina*.

A. Eisheimer, llamado Adamo Tedescio: *Ceres en casa de Hécuba*.

Escuela de Rubens: *Vulcano o el fuego*.

Velázquez: *La fragua de Vulcano*.

Rubens: *Vulcano forjando los rayos de Júpiter*.

G. B. Tiepolo: *El Olimpo*.

F. Bayeu: *El Olimpo: la batalla con los Gigantes*.

J. P. Gowy o Gowi: *La derrota de los Titanes*.

Copia de J. J. Jordaens hecha por J. B. Martínez del Mazo: *Apolo vencedor de Pan*.

Jordaens: *Apolo, vencedor de Pan.*

C. van Harlem: *Apolo ante el tribunal de los dioses*.

Poussin: *Polifemo y Galatea*.

Rubens: *El gigante Polifemo*.

– Progenie de Deucalión:

Cossiers: *Prometeo trayendo el fuego*.

Rubens: *Prometeo con el fuego.*

Rubens: *Deucalión y Pirra.*

Escuela de Rubens: *Eolo o el aire*.

A. van Dick o van Dyck: *Diana y Endimión, sorprendidos por un sátiro*.

Rubens: *Atalanta y Meleagro cazando el jabalí de Calidonia*.

Gowy: *Hipomenes y Atalanta*.

Jordaens: *Meleagro y Atalanta.*

Poussin (¿?): *La caza de Meleagro*.

Rubens: *La persecución de las Harpías.*

Quellyn: *La persecución de las Harpías.*

– Progenie de Inaco (Belo):

Giordano: *Andrómeda.*

Copia anónima de Rubens: *Andrómeda, encadenada*.
Rubens: *Andrómeda libertada por Perseo.*

– Progenie de Agenor (Cadmo):
Escuela de Rubens: *Cadmo y Minerva.*
Maella: *Las estaciones: el otoño representando a Baco.*
G. Giaquinto: *El nacimiento de Sol y el triunfo de Baco*.

– Progenie de Atlas:
Rubens: *Atlas sosteniendo el mundo.*
Rubens y sus discípulos: *Mercurio*.
Rubens, copia de Martínez de Mazo: *Mercurio*.
Rubens: *La muerte de Jacinto*.
Rubens: *El rapto de Ganímedes*.
Correggio, copia de Caxés: *El rapto de Ganímedes*.

– Reyes de Atenas e historia de Teseo:
Rubens: *El banquete de Tereo*.
Rubens: *Céfalo y Procris*.
P. Symons: *Céfalo y Procris*.
Ribera: *Ixión*.

– Personajes que intervienen en la *Ilíada*:
Rubens: *La educación de Aquiles*.
Rubens: *Aquiles descubierto por Ulises*.
J. Reyn o van Ryn: *Las bodas de Tetis y Peleo*.
Giaquinto: *El sacrificio de Ifigenia*.
Rubens: *Briseida, devuelta a Aquiles por Néstor*.
L. Bramer: *El dolor de Hécuba*.

– Personajes míticos sin genealogía:
Velázquez: *Las hilanderas o La fábula de Aracne.*

– Otros cuadros de tema mitológico:

Martínez del Mazo: *Paisaje con un templo* (se ve Mercurio en los aires).

J. Patinir o Pateneir: *El paso de la laguna Estigia*.

Poussin: *El Parnaso*.

CAPÍTULO 3

PINTORES Y CORRIENTES ARTÍSTICAS

3. 1. REALISMO Y SIMBOLISMO

Como el hilo conductor de nuestra investigación son los temas de la mitología clásica en los pintores españoles que produjeron su obra en el siglo XX, nos vemos obligados por razones metodológicas a examinar el sitio que estos ocupan en la producción artística.

Durante el siglo XIX, cuando el realismo propuso la contemporaneidad, los temas mitológicos se trataron de manera rigurosamente académica. Para ser "moderno", el pintor debía ocuparse de temas contemporáneos, cotidianos, eliminando las secuencias espacio-temporales y alejándose de los temas filológicos. También hay que apuntar que el arte oficial académico del siglo XIX y las corrientes de la "vuelta al orden" de los primeros años del siglo XX trataron los temas de mitología de manera, a veces, insulsa y más a menudo con visibles intenciones propagandísticas. Nos referimos a las composiciones alegóricas de carácter didáctico o nacionalista[1].

Aunque algunos de los más importantes creadores de las vanguardias europeas fueron españoles que produjeron su obra fuera de España, no podemos identificar los primeros años del siglo XX con el arte vanguardista, pues la situación dentro del país era bien distinta.

En los primeros años del nuevo siglo perduran en escultura y pintura el romanticismo y el costumbrismo realista, la pintura de historia y el paisajismo. Tenemos un arte al que inquieta la mirada hacia Europa, mientras la burguesía dominante continúa encargando retratos canónicos, cuadros históricos con recuerdos de las glorias de momentos del pasado, paisajes románticos acordes con la ambigüedad reinante y medallas conmemorativas[2].

Por otro lado, como consecuencia de las tensiones políticas –durante el siglo XIX no llega a consolidarse en España un modelo de Estado– la inestabilidad será constante, y el tema polémico de la definición de la identidad nacional se convertirá en la obsesión principal de la literatura y el arte en los siglos XIX y XX[3].

---

[1] LOIZIDI, N., *El mito de Minotauro en el período de Entreguerras*. 1988, p. 11.
[2] VIÑUALES, J., *Arte español del siglo XX*. 1998, p. 26.
[3] CALVO SERRALLER, F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. 1988, p. 30.

Además, el desarrollo de la sociedad urbana, la transformación de las clases sociales, los cambios culturales y la difusión del positivismo constituyen el marco en el que prolifera el naturalismo. Esta tendencia se lleva a cabo en Cataluña con mayor energía que en cualquier otra parte del país y conduce al modernismo catalán, el cual puede identificarse con algunas manifestaciones de finales de siglo XIX y principios del XX, especialmente con las que son más próximas a lo que en Europa se conoce como *art nouveau*.

Valeriano Bozal[4] clasifica en rasgos generales las situaciones que han conducido al modernismo y que al mismo tiempo configuran los rasgos de la modernidad:

– La búsqueda de una identidad nacional que afirma sus diferencias respecto a Madrid, acentuando la existencia de una tradición propia, además de una realidad social y económica claramente diversa.

– La incorporación de corrientes culturales y artísticas europeas, como el prerrafaelismo y el impresionismo.

– La investigación en la tradición cultural y el uso de formas artísticas propias de esta tradición, en ocasiones de carácter medievalizante, en algún caso en claro paralelismo con el movimiento europeo. Todo lo cual pone de manifiesto la peculiar dialéctica tradición/modernidad que se produce en la época del modernismo.

– El rechazo de las formas no cosmopolitas, en especial la pintura académica de historia, que dominaba en las instituciones y exposiciones oficiales, y el anecdotismo, que aparecía como herencia del fortunismo, el naturalismo y la ilustración gráfica.

– La afirmación de un cierto espiritualismo que, frente al pretendido materialismo naturista, había de convertirse en horizonte propicio para orientaciones muy diversas.

La pintura de principios del siglo XX en España ofrece un amplio y variado panorama, entre la actitud académica y la tradición realista, por una parte, y posturas más innovadoras y receptivas con lo que ocurre fuera de España, por otra.

Según Javier Pérez Rojas y Manuel García Castellón[5], si nos centramos en el arte que tiene un sentido más renovador, podrían trazarse tres apartados con sus consiguientes puntos intermedios. Uno encabezado por los pintores nacidos entre 1850 y 1860, quienes dan pruebas de una auténtica inquietud y sensibilidad, a juzgar por la

[4] BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España. Vol. I. Pintura y escultura 1900-1939*. 1995, p. 26.
[5] PÉREZ ROJAS, J., y GARCÍA CASTELLÓN, M., *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. 1994, p. 30.

evolución de su madurez: Darío de Regoyos, Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Aureliano de Beruete, Adolfo Guiard. Casi todos ellos parten del realismo, pero se actualizan en contacto con el impresionismo. Un segundo grupo es el de los pintores que practican un arte de componente literario y simbolista (Gual, Riquer Llimona) y con un estilo diverso (Romero de Torres, Chicharro). El tercer grupo es el más modernista, experimentador y provocativo, que sin perder el acento melancólico y lírico pone especial énfasis en los contenidos expresionistas o en la vehemencia del color (Nonell, Mir, Anglada Camarasa, Evaristo Valle, Pichot, Urgell, Zuloaga, Picasso).

Al mismo tiempo, en el resto de Europa y más concretamente en París, el centro artístico más importante de la época, se percibe un interés especial hacia lo clásico, y el eterno problema del clasicismo se aborda desde un punto de vista diferente al del tópico. Este interés, que se podría denominar conservador, suele relacionarse con la experiencia bélica, que para muchos países fue devastadora; se desarrolló un *ethos* colectivo dirigido a restaurar aquello que existía antes de la guerra, un mundo ideal y sosegado[6].

Escribe Marchán Fiz[7]: "El sustrato clásico venía filtrándose en el arte moderno, sobre todo en la pintura, desde la crisis impresionista de los años ochenta y, todavía más, en las tentativas postimpresionistas, en particular las de Cézanne y el otro mundo fauvista, por recuperar una solidez que emula el arte de los museos. Tal tendencia culminó entre 1904 y 1907 con una serie de exposiciones dedicadas a Puvis de Chavannes, Cézanne, Renoir, Seurat, H. Rousseau, etc. Pero más sintomático fue que el Salón de Otoño de 1905, que consagró a los fauvistas emergentes, dedicara una retrospectiva a D. Ingres, cuya obra empezaba a ser interpretada desde una suerte de subversión clasicista. En efecto, las distorsiones excéntricas de algunas de sus anatomías pictóricas, la voluptuosidad y el amontonamiento de los desnudos en un mismo cuadro; la atención que presta al detalle de la superficie más que a la profundidad ilusionista; la filtración larvada de artes primitivas; estos y otros rasgos constituían estímulos de renovación en el clima parisino."

Es imposible hablar de los pintores noucentistas sin referirnos previamente a dos pintores franceses que ejercieron una notable influencia sobre ellos: Puvis de Chavannes y Cézanne.

---

[6] FANÉS, F., *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*. 1999, p. 16.
[7] MARCHÁN FIZ, S., *Fin de siglo y los primeros "ismos" del XX (1890-1917)*. 1995, pp. 252-253.

Puvis de Chavannes (1824-1898), a quien la historiografía considera una referencia obligada también para la pintura simbolista, es un pintor que, alejado de toda exuberancia de color y de diseño y con la máxima sencillez posible, consigue una casi primitiva pero rotunda unidad en la superficie pictórica. Su obra había revitalizado también la pintura mural, lo cual fue muy relevante por la tradicional condición de esta pintura como instrumento de educación social, de exaltación patriótica o nacionalista y por sus amplias posibilidades de alcance público, cualidades que interesaban a la nueva estética noucentista. Escribe Sureda Pons: "Para muchos, el pintor francés era la panacea que resolvía los males de lo moderno y devolvía al arte la grandeza perdida en aras de la vulgaridad de lo cotidiano; sus decoraciones para centros públicos –museos, ayuntamientos o universidades– se alzaban entre la banalidad de lo moderno como testimonio de un mundo aún no afectado por el falso progreso, un mundo arcádico en el que no había lugar para la pobreza o la fealdad, en el que lo imperecedero se imponía a lo cambiante, un mundo ideal que Puvis de Chavannes abstraía de una realidad contemplada con ojos ingenuos."[8]

No podemos referirnos a la nueva concepción de lo clásico sin hablar de los escultores que trabajan estos años en París. Su revisión procedía de una generación que desvelaba otros valores y acicates para la renovación. Además, la importancia de los escultores cobra mayor importancia por la influencia que ejercieron en los pintores y escultores del *Noucentisme* catalán.

La revisión de lo clásico surgió de los propios discípulos de Rodin, el cual consiguió romper con la escultura tradicional de líneas cerradas y se dirigió a la búsqueda de un espacio abierto. Sus estatuas tienen todavía un gestualismo exagerado, pero si nos atenemos a la puesta en valor del volumen y la masividad, nos encontramos en las puertas de la escultura contemporánea.

La obra de Rodin está llena de temas mitológicos: *Aphrodite* (1885), *Dafnis et Lycenion* (1886), *La toilette de Venus* (1886), *Jeux de Nymphes*, *Le Minotaure* (1886), *Iris, messagere de Dieux* (1890-1891), *Bacchus a la cuve* (1904), *La mort d'Adonis* (1903-1906), *La chute d'Icare*, *La Centaurrese* (1901-1904), *Les Bacchantes* (1910), son una muestra de obras que tratan temas clásicos con un planteamiento totalmente innovador.

[8] SUREDA PONS, J., *Torres García: pasión clásica*. 1998, p. 53.

Antoin Bourdelle (1861-1929), discípulo y ayudante de Rodin, reivindica la obra bien acabada y se aleja de su maestro. Se siente atraído por la escultura griega arcaica y bajo esta atracción crea *Cabeza de Apolo* (1910), simplificando los volúmenes y consiguiendo disciplina y equilibrio. Como apunta Marchán Fiz[9], a diferencia de sus coetáneos, las referencias griegas no son únicamente formales sino también iconográficas y alusivas a la mitología, como se puso en evidencia desde el divulgado *Heracles arquero* (1909), que tuvo una acogida entusiasta en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de 1910, permitiendo además al artista la independencia respecto a Rodin.

Otra obra de Bourdelle con tema sacado del mundo griego es *Penélope*, una escultura que trabajó en diferentes dimensiones y materiales –la más monumental, de 240 cm. de altura, fue mostrada en 1912 en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes–. Se trata de una obra donde coexisten influencias varias: una mujer con los brazos cruzados, en *contraposto*, como las esculturas clásicas, con una vestimenta a modo de columna compacta que evoca semejanzas con las Cariátides pero con un estilo muy personal y antiacadémico. Marchán Fiz[10] relaciona la obra con la escultura francesa medieval, considerada por entonces clásica.

El último artista que nos va a ocupar y una de las figuras centrales en el panorama artístico de finales y comienzos del siglo es Arístides Maillol (1861-1944). Maillol no trató directamente la mitología clásica pero fue uno de los más importantes creadores del clasicismo mediterráneo (concepto que se examina junto a la corriente noucentista).

Hacia 1898 y 1900 realiza algunas pinturas que ponen de relieve la figura femenina en la naturaleza. Su lienzo *Mediterránea* (1898) puede considerarse como una imagen programática de las concepciones maillolianas: la mujer desnuda, pintada en postura frontal, con el mar al fondo, indica su manera de contemplar la naturaleza. La figura femenina y el paisaje destacan por la rotundidad de las formas escultóricas, un rasgo que quizá procede de Gauguin. *Mediterránea* y *Dos desnudos en un paisaje* son obras que se acercan a la temática arcádica.

Maillol comienza a esculpir en 1895 sin abandonar la pintura y en 1902 realiza su obra escultórica más conocida, *Mediterránea*, una figura femenina sentada, con una

[9] *Ibídem*, p. 654.
[10] *Ibíd*., p. 655.

pierna doblada sobre la que apoya su brazo izquierdo y, sobre este, la cabeza. Su postura cerrada recuerda a las estatuas funerarias pero en realidad nada tiene que ver con estas. Su actitud tiene un carácter de ensoñación e intemporalidad. *Mediterránea* es una pieza que contrasta con las que en aquel momento eran habituales y que tenían en Rodin la máxima y mejor expresión: no la actividad gesticulante o sentimental propia de las esculturas rodinianas, tampoco el anecdotismo de un naturalismo ya en decadencia, ni siquiera la retórica de Bourdelle; lo que aquí encontramos es una vuelta a la forma y a las masas escultóricas, el abandono de la narración y de la gesticulación.

El clasicismo de Maillol ejerce una notable influencia en casi todos los escultores y pintores catalanes de su tiempo.

Como contrapeso a esta concepción clásica existe la atracción, todavía de moda en España, por el exotismo arqueológico de una Grecia teñida de erotismo y de un paganismo exacerbado, atracción influenciada por los temas y tópicos literarios[11]. Los personajes más apreciados son aquellos que seducen por su fuerza y vitalidad: "Fascinan los centauros que intentaron raptar a las mujeres de los lápitas, mitad hombres, mitad bestias; la sirena, símbolo de la lujuria; la esfinge, que figura la voluptuosidad y sus peligros, con rostro y pecho de mujer y cuerpo de león devorador."[12]

Según Lily Litvak[13], esta Antigüedad tenía además otro atractivo: era un santuario poco accesible al burgués. Así se reproducían en las obras los nombres griegos exactos para desprenderse de las asociaciones con los nombres latinos y las "adaptaciones mitológicas de un arte demasiado afrancesado, incompatible con el carácter tan precioso del exotismo que se quería restituir"[14].

La corriente simbolista está presente desde finales del siglo XIX y se convierte en la corriente estética que mejor caracteriza el cambio de siglo en España. Como es natural, el simbolismo está en vecindad con el realismo y el costumbrismo, y en su elaboración obran como antecedentes más lejanos los que nos remiten a los pintores primitivos, Mantegna, Boticelli o Leonardo, pasando por los románticos alemanes, franceses e ingleses[15].

---

[11] LITVAK, L., *España 1900. Modernismo, Anarquismo y Fin de Siglo*. 1990, p. 240.
[12] *Ibídem*, p. 241.
[13] *Ibid*.
[14] *Ibid*.
[15] CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. 1999, p. 13.

El simbolismo aparece principalmente como movimiento literario que crece en París, pero se manifiesta en toda Europa. Las revistas literarias desarrollan un papel importante tanto como los Salones, las Exposiciones Internacionales y los contactos entre artistas. Hay que destacar que muchos de los literatos adheridos al simbolismo ejercieron una gran influencia en el terreno de la crítica del arte. Albert Aurier es el caso más significativo. Según Aurier, una obra de arte debe ser: a) ideativa, porque su único ideal será la expresión de la idea; b) simbolista, porque expresará esta idea mediante formas; c) sintética, porque expresará los signos de manera comprensible; d) subjetiva, porque el tema tratado debe considerarse la traducción de una idea por el sujeto; y e) decorativa, porque la pintura, tal como la concebían los egipcios, era un arte a la vez sintético, simbólico e ideativo.

Como se puede deducir, el simbolismo fue un marco ideal para los temas mitológicos que reunían todas las condiciones exigidas por Aurier. No es casual que Gustav Moreau, Puvis de Chavannes, Odilon Redon, –pintores por otro lado de una obra variada y heterogénea– se ocuparan muchas veces de temas de la mitología.

El movimiento simbolista mantendrá una posición contraria a los logros técnicos del impresionismo, superando su actitud de considerar la pintura como fenómeno puramente visual. Por esta razón sería absurdo hablar de temas mitológicos en el movimiento impresionista por lo "instantáneo" de su temática. Al contrario, los simbolistas recuperan el "tema", que se convierte en el elemento más importante de la composición. Las representaciones iconográficas preferidas serán las mismas en Europa y España, y la recuperación del Renacimiento como período de prestigio manifestado en la representación de la mitología clásica ocupará un sitio importante.

La mayoría de las obras con tema mitológico creadas por pintores españoles fueron ejecutadas en Roma como ejercicios obligatorios y destinadas a concursar en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

3. 1. 1. La Academia Española en Roma

La Academia Española en Roma se constituye en 1873, y los ideales que mueven a los fundadores –el Ministerio de Asuntos Exteriores del Estado– son los siguientes: "se trata de impulsar el 'genio nacional' promocionando las artes, pues es en

estas donde mejor se manifiesta aquel; y precisamente en Italia, que tan alto lugar ha conquistado en la historia de las mismas. Tanto nuestra arquitectura, con sus ejemplos árabes y mudéjares, y nuestra escultura 'aunque toda ella religiosa', como sobre todo, nuestra pintura de Siglo de Oro –que sobrepone incluso a la decadencia de este arte en su cuna en la nación, madre del genio moderno– son prueba de la vitalidad de nuestro genio"[16].

Al principio surgieron críticas al establecimiento de la Academia en Roma porque "los artistas allí degeneran en amanerados y académicos"[17], afirmación que tiene el valor testimonial de ver a Roma perder progresivamente su papel de metrópoli del arte en beneficio de París. Pero también es cierto que tradicionalmente los viajes a Roma fueron punto de referencia para los pintores españoles de los siglos pasados: "[...] ahí están los dos viajes de Velázquez a Italia que, sin embargo nunca hicieron de él ni un amanerado ni un imitador servil; o la educación de Ribera 'con los pintores boloñeses, pintores eclécticos, pintores de decadencia' que no impide que no haya quedado como uno de los pintores más españoles, y hasta el propio Goya –del que se dice que tanto anduvo por Roma– no perdió nunca su singular originalidad."[18]

Dejando aparte los motivos de la elección de la ciudad, la estancia de los pensionados en Roma ofrecía una magnífica oportunidad de estudiar de cerca el arte antiguo y de viajar por "tierras clásicas". También, los distintos reglamentos de la Academia obligaban a todos los pintores a una familiarización con ciertos estereotipos de la cultura clásica[19].

Es posible seguir, a través de las obligaciones de los pintores como pensionados de la Academia, distintas alternativas para resolver y entender la simbiosis entre académico y moderno, que a veces está muy lejos de las interpretaciones del mundo antiguo que intentaron los pintores de la vanguardia.

Escribe Carlos Reyero[20] que hasta 1913, fecha en que tuvo lugar una "liberación" de los temas que podían elegir los pintores para sus reglamentarios envíos, los "grandes asuntos" constituían, como en el siglo XIX, el objetivo primordial tanto de

[16] CASADO ALCALDE, E., *La Academia Española en Roma y los pintores de la primera promoción.* 1978, p. 18.
[17] *Ibídem*.
[18] *Ibíd.*, p. 19.
[19] REYERO, C., "El mundo clásico y la pintura de la Academia Española de Roma". En AA VV, *La visión del mundo clásico en el arte español*. 1993, p. 389.
[20] *Ibídem*, p. 394.

los trabajos del primer año –estudio y desnudo– como, sobre todo, del tercero y cuarto –boceto y cuadro de composición–. Pero mientras los pintores de la centuria anterior habían recurrido, en la mayoría de los casos, a argumentos históricos, para los cuales el mismo jurado imponía los títulos[21], ahora los pintores se interesan sobre todo por la mitología, que era una de las opciones permitidas por el reglamento vigente de 1894.

Como señala Carlos Reyero refiriéndose a los cuadros de pintura de historia[22] –y podemos afirmar lo mismo para la pintura mitológica–, tales obras no eran sino reválidas de un aprendizaje –con independencia del valor que hoy les otorguemos–. "Solo los posteriores envíos de pensionado desde Roma parecen tener ya el derecho a juicio público y se exponen en las Nacionales, pero obviamente tales obras no son ya el resultado de un tema impuesto, aunque podemos más que suponer todo tipo de vinculación temática –como la observamos estilística– entre estas y aquellas pinturas. Difícilmente el pintor podría sustraerse de repente a un sistema en el que iba a continuar siendo juzgado."[23]

3. 1. 2. José Ramón Zaragoza Fernández

José Ramón Zaragoza[24] (1874-1949) estudia en la escuela de Bellas Artes de Oviedo. En 1897, pensionado por la Diputación de Oviedo, se traslada a Madrid, a la Escuela de San Fernando, y el mismo año obtiene mención honorífica en la Exposición Nacional. En 1904 obtiene la beca y se traslada a Roma.

Orfeo en los infiernos (1906), su primer envío de pensionado y obra de juventud, es un cuadro que sigue claramente la línea de los pintores enviados a Roma. La obra tiene una orientación simbolista –orientación que el pintor abandonará más tarde– y esteticista. Orfeo, desnudo y con la lira en la mano, contempla a Eurídice, a quien está perdiendo para siempre, en los brazos de Hermes. La obra fue presentada en la

[21] HENARES CUÉLLAR, I., *La teoría de las arte plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. 1977, p. 209.
[22] REYERO, C., *La pintura de historia en España*. 1989, p. 17.
[23] *Ibídem*.
[24] Ver también: BARÓN THAIDIGSMANN, J., "La pintura asturiana del siglo XIX". En *Historia de Asturias*, Asturias, 1990. CASTAÑÓN, L., *Pintores asturianos*. Oviedo, Banco Herrero, 1997. Cat. de Exp., *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*. Madrid-Bilbao, 1993-1994. GALÁN MARTÍN, B., *El pintor José Ramón Zaragoza*. Oviedo, 1984.

exposición Nacional de Bellas Artes de 1906, alcanzando una segunda medalla y críticas más bien negativas.

Tres años más tarde pinta un tríptico dedicado a Prometeo: *Prometeo encadenado*, *Prometeo y el Fuego* y *Epimeteo y Pandora* (1909), que actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Oviedo. El pintor enfoca el asunto mitológico plásticamente de forma similar a *Orfeo en los infiernos*, pero el argumento se desarrolla en un clima más misterioso e inquietante, en el cual la tensión de las líneas y figuras crea un ritmo casi expresionista[25].

3. 1. 3. Fernando Álvarez de Sotomayor

Fernando Álvarez de Sotomayor[26] (1875-1960) nace en Ferrol y estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde es discípulo de Manuel Domínguez. En 1899 participa en las oposiciones convocadas por el Estado para cubrir las plazas en Roma, obteniendo la de pintura de la historia junto con Manuel Benedito y Eduardo Chicharro, calificados como el trío renovador de la pintura española[27].

Orfeo atacado por las bacantes (1904), su primera muestra como pintor de mitología, es el lienzo que gana la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904, y fue considerada como la obra que venía a imponer nuevos alientos en la pintura española. El pintor elige el momento en que las bacantes descubren el retiro de Orfeo y empiezan a acosarle. La obra participa tanto del realismo de principios de siglo como de las tendencias decorativistas de los pintores simbolistas europeos. También se le otorga la primera medalla en la Nacional de Bellas Artes de 1906 y en la Internacional de Barcelona por su obra *El rapto de Europa* (1906).

En 1909 se traslada a Chile y ocupa la cátedra de Colorido y Composición en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santiago, hasta 1914, año en que regresa a España.

---

[25] REYERO, C., "El mundo clásico y la pintura en la Academia Española de Roma, 1900-1936". En AA VV, *La visión del mundo clásico en el arte español.* 1993, p. 394.

[26] Ver también: Cat. de Exp. *Roma y el ideal clásico. La pintura en la Academia Española de Roma 1873-1903*. Madrid, 1992. Cat. de Exp. *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*. Madrid-Bilbao, 1994. LOZOYA, M., *Sotomayor*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1979. PABLOS, F. D., *Pintores gallegos del novecientos*. La Coruña, Atlántico, 1981. REYERO, C., FREIXA, M., *Pintura y Escultura en España (1810-1910)*. Madrid, Cátedra, 1995.

[27] CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo*..., p. 196.

Un año más tarde es nombrado pintor de Corte por Alfonso XIII e inicia su actividad como retratista. En 1919 obtiene el nombramiento de subdirector del Museo del Prado, y el de director en 1922. También es nombrado director de la Academia de San Fernando en 1953. A lo largo de su vida obtuvo numerosos honores, y alcanzó una elevada posición social y económica.

La pintura de tema mitológico, que le dio gran prestigio, ocupó un lugar importante en su producción y le permitió acercarse a las preocupaciones simbolistas de fin de siglo. La cultivó desde sus inicios como ayudante de Manuel Domínguez en los techos de palacetes y otros encargos firmados por su maestro, lo que le permitió familiarizarse con este tipo de pintura. La inclinación de Sotomayor hacia la temática mitológica podría tener también su origen en los estudios que realizó en la Facultad de Filosofía y Letras, en sus preocupaciones literarias y en el estudio y conocimiento de las pinturas de tema mitológico del Museo de Prado[28].

Otras obras suyas inspiradas en la mitología son *El rapto de Europa* (1906), *Leda y Cisne* (1919) –encargo del Salón de Fiestas del Casino de Madrid–, *Centauro raptor de una Ninfa* (1921), *Fauno sorprendiendo a unas ninfas* (1924), *Ceres* (1950), *Diana Cazadora* (1945), temas que le sirven como excusa para exhibir su maestría técnica, venciendo las dificultades que presenta el dibujo de las figuras y las calidades del desnudo, siempre dentro de esa poetización a que el autor somete los temas mitológicos[29].

Según Zamorano Pérez[30], otras señales de las preocupaciones clasicistas de Zaragoza se advierten al bautizar con el nombre de *Cariátide* a la figura de una pescadora, y al titular *Diana cazadora* el retrato de una niña.

3. 1. 4. Josep María Sert

Josep María Sert[31] (1874-1945) constituye un caso especial, ya que en una época en la que dominaba la pintura de caballete, él no la cultivó jamás y se dedicó

[28] ZAMORANO PÉREZ, P. A., *El pintor F. Álvarez de Sotomayor y su huella en América*. 1994, p. 71.
[29] *Ibídem*, p. 74.
[30] *Ibíd*.
[31] Ver también: Cat. de Exp. *José María Sert. 1874-1945*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987. GARRUT I ROMÁ, J. M., *Dos siglos de pintura catalana (s. XIX y XX).* Madrid, Ibérico Europeo de Ediciones, 1970. GAYA NUÑO, J. A., *La pintura española del siglo XIX*. Madrid, Ibérico Europeo de

exclusivamente a un muralismo de reminiscencias barrocas en cuanto a composición y concepto, renunciando intencionadamente al color.

Sert empieza a trabajar realizando bocetos para tapices, y su contacto con la industria artística tiene gran influencia en su producción. Asiste a la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, a la Academia de Pere Borrell y a las clases de grabado y decoración de Alejandro de Riquer. En 1899, coincidiendo con el apogeo del simbolismo, llega a París, donde permanecerá cuarenta y cinco años y donde se relacionará con un destacado círculo artístico: el de Denis, Marcel Proust y Emile Blanche.

De 1907 a 1916 son años de intensa actividad. Realiza las pinturas para la decoración del salón de baile de la casa del marqués Alella en Barcelona, y las de la sala de música de la princesa Polignac en París; ilustra el texto de André Gide *Betsabé* y pinta los decorados para la *Leyenda de José* de los ballets rusos de Diaghilev.

Sus pinturas murales, destinadas a decorar grandes palacios de familias del gran mundo internacional o de magnas instituciones políticas o financieras, están realizadas con tonos sepias, dorados y plateados. Sert desarrolla una iconografía pintoresca en un tono pretendidamente sublime.

A Sert no se le puede considerar simbolista, aunque se mueva en los círculos parisinos afines a este movimiento, pero tampoco podemos clasificarlo como artista decorativo. Sobre esta dificultad escribe Valeriano Bozal: "Puede pensarse que es injusto calificar a Sert de artista tradicional y decorativo (aunque sobre este último punto no hay serias dudas ni entre aquellos historiadores que le reivindican) y que la historia del arte español contemporáneo no debe plegarse exclusivamente a la evolución de la vanguardia, fuera de la cual queda la obra del pintor catalán. En este sentido suele establecerse una alternativa entre Cézanne y sus seguidores, por una parte, y los pintores más decorativos, entre los que destacarían los muralistas y concretamente Sert. Ahora bien, no me parece procedente enfrentar las manzanas de Cézanne a las majas de Sert. Sert debe comparase a otros muralistas, por ejemplo a Diego Ribera, también en otro

---

Ediciones, 1970. GOLD, A., FIZDALE, R., *Misia. La vida de Misia Sert*. Barcelona, Destino, 1985. GUDIOL, J. M., ALCOLEA, S., CIRLOT, J., *Historia de la pintura en Cataluña.* Barcelona, Tecnos, 1951.

horizonte, a los murales que hace Klimt para el Palacio Stoclet. Es en este ámbito donde su debilidad resulta más notable y el calificativo 'tradicional' más adecuado."[32]

Los temas de mitología en la obra de Sert pueden considerarse como resultado de la pretensión sublime de su obra, que según Valeriano Bozal[33] a veces llega hasta el *kitsch*, y forma un conjunto con los temas de carácter religioso de sus pinturas murales.

Sert pinta *Pomona* o *Cortejo de la abundancia* para el Pabellón de *Art Nouveau* de la Exposición Universal de París de 1900, una grandiosa composición cercana al simbolismo nórdico alemán, precursora del *Noucentisme* gracias a sus fines clásicos[34]. En 1910 pinta *La danza del Amor* para el palacio del Marqués de Alella en Barcelona, decoración ilusionista con tema clásico, que se acerca todavía más al *Noucentisme*.

Sátiro observando la danza de unas ninfas (1913), obra que examinamos en el presente trabajo, es uno de los plafones que Sert pintó en el Salón de los Bucráneos del Kent House de Saxton Noble, en Londres. Es una grisalla en negro y oro sobre lienzo, donde se ve un Sátiro tocando la gaita subido en un árbol, figura que se ha comparado con la del Sátiro en *El día* de Miguel Ángel, una obra para la tumba de Giuliano de Medicis[35].

Otro de los plafones que Sert pintó en la misma casa fue *Triunfo de Apolo* (1913), una composición poco clasicista estilísticamente, recargada y con multitud de símbolos. En torno a la figura central de un violinista acuden centauros, elefantes, amorcillos, personajes y animales diversos. Alberto de Castillo[36] ve en la obra influencias del *Milagro de San Marcos* de Tintoretto, del *Triunfo de César* de Mantegna, y de otras obras de Veronés, de los Carraci, de Piranesi y de Tiepolo. Aparecen también en la obra elementos exóticos –como en la obra de Néstor–, que se abandonarán a partir de los trabajos siguientes.

Como última obra de Sert señalamos *Apolo volando entre las nubes* (1913), pieza situada en una puerta del Salón de los Bucráneos de la citada Kent House. Es una composición escueta, con una figura que recuerda las de Miguel Ángel.

[32] BOZAL, V., *Arte del siglo XX…*, p. 369.
[33] *Ibídem*, p. 370.
[34] CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo...*, p. 88.
[35] AA VV, *Del realismo a la actualidad*. 1997, p. 122.
[36] DEL CASTILLO, A., *José María Sert. Su vida y su obra*. 1949, pp. 61-64.

3. 1. 5. José María Rodríguez-Acosta

José María Rodríguez-Acosta[37] (1878-1941) nace en Granada, donde empieza a estudiar con el pintor José Larrocha, coincidiendo con José María López Mezquita. Sus primeras obras muestran la influencia de Medina y Fortuny; son paisajes, interiores y escenas costumbristas. En 1899 viaja a Madrid donde estudia con Emilio Sala y tiene un primer contacto con las tendencias modernistas. Más decisivo todavía será su viaje a París, donde conoce el impresionismo y la pintura simbolista.

En 1904 participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes con *Pastoral de Longo* (también conocida como *Dafnis y Cloe*), por la que obtiene una mención honorífica. La obra está inspirada en la de Longo *Dafnis y Cloe*, e ilustra el momento que una joven mujer, trabajadora del campo, besa a Dafnis y despierta los celos de Cloe. La escena, pintada *en plain air*, nos sitúa en pleno otoño insular del Mediterráneo, con una gama de colores que van del rojo al amarillo y revelan el minucioso trabajo del pintor[38]. Su aire clasicista aproxima la obra a la corriente académica y tradicional de la época, ámbito que Rodríguez-Acosta no abandonó nunca[39].

3. 1. 6. Néstor Martín Fernández de la Torre

Néstor Martín Fernández[40] (1887-1938), nacido en las islas Canarias en el seno de una familia acomodada, se forma en Madrid y Barcelona, donde entra en contacto con los artistas simbolistas de finales deL siglo XIX. Efectista y exótico, se sitúa en una línea simbolista-decadentista. Su obra tiene un carácter barroco y un especial erotismo, ofreciendo una versión original del simbolismo. Además es uno de los pocos pintores

[37] Ver también: AA VV, *José María Rodríguez-Acosta, 1878-1941. Entre el academicismo y el historicismo. Reflexión histórica en los cien años de su nacimiento*. Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978. Cat. de Exp. *José María Rodríguez-Acosta. Exposición-Homenaje*. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1968.
[38] REVILLA UCEDA, M.*, José María Rodríguez-Acosta*. 1992, p. 123.
[39] *Ibídem*, p. 126.
[40] Ver también: ALEMÁN HERNÁNDEZ, R., *Néstor y su obra*, Las Palmas, 1982. ALMEIDA CABRERA, P., *Néstor, vida y obra*. Las Palmas, Caja de Ahorros, 1987. ALMEIDA CABRERA, P., *Catálogo Museo de Néstor*. Las Palmas, 1988. Cat. de Exp. *Néstor en las Hespérides*. Las Palmas, Centro de Arte Atlántico, 1992. SANTOS TORROELLA, R., *Néstor*. Bilbao, Espasa Calpe, 1978.

españoles que se implica firme y conscientemente a lo largo de su trayectoria con la estética del simbolismo[41].

Fue discípulo de Eliseo Meifrén en Las Palmas y de Rafael Hidalgo de Caviedes en la Escuela Superior de Madrid. Durante su estancia en la capital visita el Museo del Prado, donde realiza copias de Velázquez, Goya y El Greco. En 1904 viaja a Londres para conocer la obra de los prerrafaelitas y simbolistas y también visita París, donde entra en contacto con la obra de Moreau, pintor que le influirá a partir de entonces.

Participa en la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas (1907), expone en el Círculo Ecuestre de Barcelona (1908) y en la Sala Parés (1909), y participa en la exposición *Selección de Arte Catalán* (1910).

Sobre su obra más conocida inspirada en la mitología, *Epitalamio o Las bodas del príncipe Néstor* (1909), escribe Valeriano Bozal: "En sus años barceloneses Néstor madura un simbolismo cada vez más sofisticado y literario, cargado habitualmente de connotaciones eróticas. En algunas ocasiones recuerda directamente a la pintura inglesa, aunque siempre de una manera mucho más torpe. Así sucede, por ejemplo, con la que fue una de sus obras más importantes en aquel momento: *Epitalamio o Las bodas del Príncipe Néstor*. En este óleo de gran tamaño (220x200 cm.) el artista se autorretrata en sus esponsales con la belleza (?), un personaje andrógino que se aproxima bastante a la propia figura del artista y que aparecerá en otras obras suyas"[42].

Néstor crea más obras de temas mitológicos con visión esteticista. Inspirado en el poema *La Atlántida* del escritor catalán Jacinto Verdaguer, pinta a Hércules en uno de los cuatro plafones que decoran el Salón de Juntas de la Sociedad Tibidabo de Barcelona; la obra, iconográfica y compositivamente, recuerda a Blake. *La Atlántida*, que obtuvo el premio de la Diputación de Barcelona en los Juegos Florales de 1877, es una poderosa síntesis de historia y mitología, de religión y leyenda que no contaba con una tradición inmediata sino que era un poema extemporáneo y moderno al mismo tiempo, un poema de intención cristiana, centrado –como una nueva versión del *Paraíso perdido* de Milton– en la idea de la culpa, pero construido principalmente con sillares de la mitología griega y de las tradiciones celtas. Así, en el caso de Néstor, tenemos noticia de una de las inspiraciones directas en un texto literario.

[41] CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo...*, p. 502.
[42] BOZAL, V., *Arte del siglo XX…,* p. 55.

Para la Sociedad Tibidabo pintó también *Jardín de las Hespérides*, inspirándose en el mismo texto de Verdaguer, pero visualizando el momento en que Hércules llega al jardín donde se custodiaban las manzanas de oro.

La obra de Néstor que examinamos en el presente trabajo es *Sátiro del Valle de las Hespérides* (1923-1924), un ejemplo inusual del motivo de los Sátiros: éste aparece posando serenamente, mirando al espectador con una sonrisa tranquila, lejos de las representaciones de los Sátiros como seres casi monstruosos.

3. 1. 7. María Blanchard

María Blanchard[43] (1881-1932) nace en Santander con una deformidad producida por una caída de su madre durante la gestación, hecho que marcará su vida. Desde muy joven demuestra gran habilidad para el dibujo, y a partir de 1903 estudia en Madrid con Emilio Sala, Fernando Álvarez de Sotomayor y Manuel Benedito. En 1906 se presenta por primera vez en la Exposición Nacional de Bellas Artes con una obra titulada *Gitana*, y en 1908 obtiene la Tercera Medalla con *Los primeros pasos.* Gracias a la obtención de una beca concedida por la Diputación y el Ayuntamiento de Santander, se traslada a París para perfeccionar sus estudios de pintura y asiste a la Academia Vitti, donde tiene como profesores a Hermen Anglada Camarasa y Kees Van Dongen. El mismo año viaja a Bruselas y Brujas con Diego Rivera y Angelina Beloff.

En 1910 obtiene la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes por *Ninfas encadenando a Sileno*, obra que se examina en el presente trabajo.

Veintidós años más tarde, Federico García Lorca le dedicará un célebre elogio póstumo que lee en público en la velada de homenaje organizada por Clara Campoamor en el Ateneo madrileño: "Uno de los primeros cuadros que yo vi en la puerta de mi adolescencia, cuando sostenía ese dramático diálogo del bozo naciente con el espejo familiar, fue un cuadro de María. Cuatro bañistas y un fauno. La energía del color,

[43] Ver también: AA VV, *María Blanchard, 1881-1932*. Madrid, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, 1982. CAMPOY, A. M., *María Blanchard*. Madrid, Gavar, 1980. CAFFIN MADAULE, L., *María Blanchard, 1881-1932: Catalogue Raisonné.* 2 vols. Londres, Caffin Madaule, 1992-1994. Cat. de Exp., *María Blanchard*. Galería Biosca, Madrid, 1976. Cat. de Exp. *Hommages à María Blanchard*. Musée Municipal de Limoges, 1965. COBO BARQUERA, J. J., *María Blanchard*. Santander, Imprenta Librería Moderna, 1951. RIVIERE I., *María Blanchard*. París, Correa, 1934. RODRÍGUEZ ALCALDE, L., *María Blanchard*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

puesto con la espátula, la trabazón de las materias, y el desenfado de la composición me hicieron pensar en una María alta, vestida de rojo, opulenta y tiernamente cursi como amazona."[44]

Según Fernando Huici[45], la elección del tema de *Ninfas encadenando a Sileno* implicaba una elección que, para el horizonte madrileño de 1910, apuntaba hacia una de las derivas más candentes de la apenas naciente, y todavía polémica, consagración nacional de la generación idealista del cambio de siglo. Además, aunque el empleo de un motivo mitológico no era algo inusual –en 1904 Álvarez de Sotomayor presentó *Orfeo atacado por las bacantes*, y en 1906 José Ramón Zaragoza *Orfeo en los infiernos*–, tampoco parece que una escena de bacanal, y con tal profusión de desnudos, hubiera de ser considerada en la época del todo apropiada para una mujer pintora[46]. Escribe Fernando Huici que "visto ahora desde la distancia, lo de las tres ninfas aprestándose a dejar fuera del juego al procaz Sileno nos brinda uno de esos azares felices –aunque bien puede que no del todo casual– que superan a la más brillante de las invenciones"[47]. *Ninfas encadenando a Sileno* es la única obra de María Blanchard con tema mitológico.

En 1912 conoce a Juan Gris y a Lipchitz e inicia su evolución hacia el cubismo. A comienzos de los años veinte evoluciona hacia un arte naturalista, impregnado de sentimiento religioso y encuadrable dentro del *retour à l'orde*[48].

3. 2. EL *NOUCENTISME*

3. 2. 1. El movimiento y sus características

Alrededor de 1906, Eugenio D'Ors promovía un proyecto cultural al que bautizó como *Noucentisme* (Novecentismo) y que tuvo patentes repercusiones en el mundo de la plástica. La designación comporta el uso "*noucens*" para indicar, en conjunto, a la

[44] GARCÍA LORCA, F., *Obras completas III. Prosa*. 1997, p. 132.
[45] HUICI, F., "Fuera de Orden". En Cat. de Exp. *Fuera de Orden. Mujeres de la Vanguardia Española.* 1999, p. 16.
[46] *Ibídem*, pp. 16-17.
[47] *Ibíd.*, p. 17.
[48] BONET, J. M., *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936).*1995, p. 102.

corriente estética o "ismo" del siglo XX, es decir, los años de 1900 en oposición al siglo XIX. Intelectual, teórico y verdadero promotor y propagador del movimiento, Eugenio D'Ors suscitó la edición del célebre *Almanach dels Noucentistes*, al que quiso dar un carácter testimonial –el de la nueva generación catalana–, escribió la columna periodística *Glosari* y además fue el autor de la novela *La Ben Plantada*, verdadero catecismo simbólico del movimiento.

El *Noucentisme*, favorecido y alentado por la misma burguesía catalana, se extiende hasta la segunda década del siglo XX; es un movimiento no excesivamente articulado ni homogéneo que, al menos al principio, reacciona contra el romanticismo y el modernismo, aunque conserva algunos de sus rasgos, ensalzando al mismo tiempo una plástica armónica, ordenada y razonable, emanada de los modelos grecorromanos y la tradición mediterránea, una tradición que, más que redescubrirla, a menudo inventa[49].

Según Ana María Guasch[50], se pueden constatar tres etapas en la evolución del *Noucentisme*: la primera y más renovadoramente creativa, que abarca de 1906 a 1910, está representada por artistas como Joaquim Sunyer, Josep Aragay, Richard Canals, Joaquín Torres García, Xavier Nogués y Josep Obiols entre otros; la madurez de 1913-1919, en la que desempeñó un importante papel la Escola Superior de Bells Oficis, creada en 1915 por Francesc Gali, y una última fase coincidente con la Exposición Internacional celebrada en Barcelona en 1929.

El indudable carácter clasicista del *Noucentisme* en sus expresiones plásticas frente al germanismo y al espíritu nórdico que revelaban los modernistas, admiradores de Wagner y de los prerrafaelitas, es de particular interés. "De una manera consciente, los noucentistas –que asumieron la catalanidad de forma más explícita que los modernistas y que se complacían frecuentemente en exhibir su cosmopolitismo– reivindicaron el legado clásico que no pudo ser recibido en Cataluña con toda plenitud, igual que en otras tierras de Europa, por no haber podido florecer, en el momento oportuno, el renacimiento humanístico a causa de la decadencia política y cultural catalana."[51] De este modo la nueva burguesía catalana, una burguesía de "recién llegados", sin una tradición inmediata que les sirviese de soporte ideológico, encuentra en el legado clásico el manantial de donde extrae sus mitos. El pasado glorioso de

[49] FANÉS, F., *Salvador Dalí*…, p. 19.
[50] AA VV, *El siglo de los creadores. Vanguardia y tradición en el alba de un milenio*. 1997, p. 61.
[51] D'ORS, C., *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*. 2000, p. 195.

Grecia y Roma se convierte en un pasado común alrededor del mar mítico: el Mediterráneo.

La fuente del clasicismo noucentista es el mundo grecolatino y su meta hacer de Cataluña una nueva Hélade, construyendo una cultura moderna con un aire humanista, creando aquello que a otras naciones les fue dado como legado histórico.

El fenómeno, peculiar y exclusivo de Cataluña en lo que se refiere a España, tiene unas notables consecuencias en la creación artístico-literaria pero también en la vida social: "equilibrio, orden, mesura, razón y armonía son las consignas válidas absolutamente para todo, para escribir y para vivir, es decir para comportarse en sociedad"[52].

El clasicismo noucentista no debe confundirse con la idea del clasicismo que se plantea en los orígenes de la vanguardia, en la pintura de Cézanne, y que tiene una presencia importante en la primera década del siglo, cuando lo primitivo y lo salvaje influyen notablemente en artistas como Picasso y Braque. Según estos, el clasicismo es una forma de la modernidad y no su contrario, no se opone a lo moderno sino a lo primitivo. Clásico y primitivo son las dos formas de acercarse a la modernidad: "La primera confía en el poder del lenguaje, que domina las cosas; la segunda desconfía de un intermediario que solo puede ofrecernos la naturaleza a su través y, por tanto, en el medio de sus condiciones, razón por la que busca independizarse del lenguaje, aproximándose directamente a la cosa misma, a la naturaleza misma."[53]

Saliendo de esta comparación entre clasicismo de vanguardias y clasicismo noucentista, hay que apuntar que en este último tiene una considerable importancia el componente político-nacionalista, y en este punto encontramos un paralelismo entre *noucentisme* y modernismo: también el modernismo surgió en el marco del sentir nacionalista y llevó en su seno contradicciones semejantes.

El clasicismo de los noucentistas encontró apoyo y, en parte, justificación en los hallazgos de las excavaciones arqueológicas en la colonia griega de Ampurias, en 1909, por el Institut d'Estudis Catalans. La pieza más importante fue una estatua griega en honor del dios de la medicina Asklepios. Otro hallazgo relevante fue una cabeza de Afrodita, que oportunamente Eugenio D'Ors utilizó como el símbolo de Cataluña. Se refirió a ella como a una divinidad que debería tutelar la recuperación clásica y quiso

[52] *Ibídem*, p. 196.
[53] BOZAL, V., *Arte del siglo XX…*, p. 80.

que la reproducción de su dibujo ilustrase la portada del *Almanach dels Noucentistes*. También la reproducción de la misma ilustró la cubierta de las publicaciones que dirigió el Arxiu de Ciencies del Institut d'Estudis Catalans. Los hallazgos vinieron a ser los primeros síntomas de la difusión y proliferación del mundo clásico, en forma de traducciones por la Fundación Bernat Metge, editora de una colección catalana de clásicos griegos y latinos, un nuevo factor de la *Renaixença* artística y literaria de Bartcelona[54].

En una glosa del 21 de mayo de 1907 titulada "Horacianisme", Eugenio D'Ors establecía una relación estrecha entre clasicismo y humanismo, mediada por el *mediterraneísmo*. El mediterraneísmo es la búsqueda de las raíces catalanas en el mar Mediterráneo. Los hallazgos de Ampurias sirvieron para edificar el mito de la Cataluña griega que por el hecho de ser ribereña del Mediterráneo podría considerarse como una tierra griega.

Pero no es D'Ors el único que se ocupa de los temas del mediterraneísmo en estos años. Ortega y Gasset escribe en 1911 unos artículos que titula "El hombre primitivo", "El hombre clásico", "El hombre mediterráneo" y "El hombre gótico". En "El hombre mediterráneo", publicado el 13 de agosto de 1911, Ortega identifica al hombre mediterráneo con el español, aquel que siente antipatía por todo lo trascendente y apego a las cosas materiales. "El hombre español se caracteriza por su antipatía hacia todo lo trascendente; es un materialista extremo. Las cosas, las hermanas cosas, en su rudeza material, en su individualidad, en su miseria y sordidez, no quintaesenciadas y traducidas y estilizadas, no como símbolo de valores superiores [...], eso ama el hombre español."[55]

La serenidad que D'Ors encuentra en el clasicismo mediterráneo no concuerda con el hombre mediterráneo de Ortega y Gasset y tampoco con muchas de las obras que se adscriben al *Noucentisme*. Por el contrario, el apego a la materialidad sí se puede encontrar en obras de artistas italianos posteriores –Morandi es el ejemplo más interesante, no el único–, que introdujeron un giro fundamental en el clasicismo más tópico[56].

[54] D'ORS, C., *El Noucentisme*..., p. 199.
[55] ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. 1997, p. 121.
[56] BOZAL, V., *Arte del siglo XX*…, p. 79.

El año 1915, Eugenio D'Ors pronunció una importante y reveladora conferencia en plena Primera Guerra Mundial, con el título "Defensa del Mediterráneo en la Guerra Grande". Los puntos más importantes, según Carlos D'Ors[57], fueron:

a. El nivel de la plena civilidad solo es posible con una exigencia política cultural desde arriba.

b. El penoso espectáculo de Europa exige una bandera de unidad cultural abarcadora.

c. El primer signo de unificación lo ofrece Grecia, a condición de considerarlo griego en función de su continuidad posterior.

d. Las claves de esta continuidad las ofrece Florencia y el nombre que personifica sus virtudes es Rafael de Urbino, superador de la dualidad entre la figura y la norma.

e. La eclosión clásica mediterránea actúa también sobre el norte, como lo evidencia el caso Mozart.

f. Su pronóstico final fue: el mañana de esta guerra se llamará, de nuevo, Mediterráneo.

Existe una clara vinculación entre mediterraneísmo y clasicismo. El mediterraneísmo actúa sobre el clasicismo por dos lados que son sus dos caras: la geográfica y la racial. El clasicismo es así, tanto el producto de su área geográfica determinada (los países mediterráneos, porque es en el Mediterráneo donde se ha desarrollado), como el resultado de una raza[58].

Dentro de los aspectos plásticos del movimiento noucentista, proliferan los temas sacados de la mitología clásica. Los temas mitológicos aparecen como un legado común y se consideran dignos para pinturas murales, estatuas, cuadros. Los mitos clásicos cobran un valor simbólico para Cataluña y no son simplemente ilustraciones de historias antiguas para una élite que pueda entenderlos, o simplificaciones decorativas de fácil comprensión. Además, este período es el único en la historia del arte español en que los temas mitológicos vuelven, no como una moda, sino con prefijada intención basada en textos teóricos que valoraban, no solo con meras intenciones estéticas, el arte clásico y su tematología.

[57] D'ORS, C., *El Noucentisme*..., p. 204.
[58] D'ORS, C., "Apuntes sobre la escultura noucentista". En *Revista de la Facultad de Letras de Geografía e Historia*. 1998, p. 337.

3. 2. 2. El mediterraneísmo

Según Sureda Pons[59], no se puede negar que el *noucentisme*, igual que otros movimientos contemporáneos o posteriores como el *novecento* italiano, fue una de las facetas de lo que se podría llamar "mediterraneísmo". La larga etapa del mediterraneísmo, que abarcó alrededor de veinticinco años de la vida pictórica catalana, síntesis de una serie de factores convergentes que ligaron el fauvismo con el cubismo y el estructuralismo de Torres García, surge a partir de las personalidades artísticas relevantes de Joaquim Sunyer y Josep Clará[60]. Sureda Pons[61] distingue claramente el mediterraneísmo septentrional del mediterraneísmo africano, que ha desempeñado un papel mucho más importante si cabe que el del norte en la definición del arte de la modernidad: "Algunos artistas, como Picasso, asentaron un pie en cada orilla. Uno en el arte clásico, no evidentemente en el clasicismo del siglo XVII ni en el academicismo clasicista del XIX, sino en los ideales de perfección de la Antigüedad griega y romana, y otro en el arte negro."[62]

3. 2. 3. Joaquim Sunyer

Joaquim Sunyer[63] (1874-1956) es uno de los más importantes exponentes pictóricos del *noucentisme* catalán y del mediterraneísmo, aunque a la vez su pintura se integra plenamente en las corrientes pictóricas de principios del siglo XX, y no es catalanista o regionalista en sentido anecdótico.

Nace en Sitges y estudia en la Escola de Llotja de Barcelona, donde establece contactos con Mir, Nonell, Torres García y Canals. Con ellos comparte el interés de

---

[59] SUREDA PONS, J., *Torres García*…, p. 78.
[60] CIRICI PELLICER, A., *El arte catalán*. 1988, p. 374.
[61] SUREDA PONS, J., *Torres García...,* p. 78.
[62] *Ibídem*.
[63] Ver también: BENET, R., *Sunyer*. Barcelona, Polígrafa, 1975. CALVO SERRALLER, F. (ed.), *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*. Madrid, Fundación Santillana, 1985. Cat. de Exp., *Exposición Joaquín Sunyer*. Barcelona, Palacio de la Virreina, 1959. – *Joaquín Sunyer. Exposición antológica*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1974. FONTBONA, F., "Joaquim Sunyer. Mediterrània". En Cat. de Exp. *De Canaletto a Kandinsky. Obras Maestras de la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1996. JARDI, E., *El novecentismo catalán*. Barcelona, Ayma, 1980.

pintar los arrabales barceloneses con un lenguaje pictórico avanzado para aquel momento. El grupo de los jóvenes pintores es conocido como *La Colla del Safré* (el grupo del azafrán). En 1896, año de la muerte de su madre, se traslada a París, donde permanece quince años. Esta larga estancia, al principio de la cual tuvo que soportar condiciones materiales muy precarias, resultó tan decisiva para Sunyer que, de no haberse producido ésta, muy probablemente no hubiera llegado a definirse su singular personalidad artística[64]. Allí entra en contacto con Picasso, Max Jacob, Renoir, Manolo Hugué, Enrique Casanovas, Zuloaga, Vázquez Díaz; dibuja la gente de la calle, de los jardines públicos, de los cafés. A partir de 1905 su temática cambia y su pintura refleja la influencia de los impresionistas. La producción artística que lleva a cabo en París es más mimética que personal. Como ocurre con otros pintores, Sunyer intenta emular a figuras consagradas como Renoir, Degas, Monet, Bonnard, y consigue abrirse camino en el mercado parisiense. En 1908 realiza una estancia en Sitges y se percibe un cambio tanto en su temática como en las formas y tonalidades de sus obras. Ahora pinta paisajes, montañas y bosques, y escenas en la orilla del mar. En el *Salon de l'Oeuvre des Artistes* de Lieja presenta un conjunto de 21 obras, algunas de las cuales pertenecen al nuevo lenguaje, como *La barca azul*, *Maternidad* y *La vida mediterránea*. En 1910 pasa una temporada larga en Sitges, donde descubre el mar.

Mientras tanto, Sunyer es prácticamente desconocido en España. Las únicas noticias suyas aparecidas en la prensa se incluyen en una crónica que César Tripet escribe desde París para el diario *La Publicidad* en julio de 1908, y pocos meses después otra crónica en *La Veu de Catalunya* escrita por Eugenio D'Ors. En la primera[65], el cronista afirma que Sunyer, tras haber recibido la influencia de Renoir en sus primeras pinturas, estaba en aquel momento en una época de producción definitiva. D'Ors[66] trata con más detalle las obras de Sunyer, y sorprendentemente no volverá a escribir sobre su pintura hasta 1925.

Resulta notable la escasa atención que le dedica D'Ors a Sunyer: no lo incluye en el *Almanach dels Noucentistes* de 1911, ni le dedica ninguna de sus glosas. Se limita

[64] MENDOZA, C., y DOÑATE, M., "Joaquín Sunyer: La construcción de una mirada." En Cat. de Exp., *Joaquín Sunyer. La construcción de una mirada*. 1999, p.19.
[65] TRIPET, C., "Joaquim Sunyer". En *La Publicidad*, Barcelona, 5 de julio de 1908.
[66] D'ORS, E., "Cròniques de París. Les tardes i les vetlles de l'Octavi de Romeu". En *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 11 de noviembre de 1908.

solamente a citarlo en una glosa dedicada al escultor Enrique Casanovas y en su novela *La Ben Plantada*[67].

También Josep María Junoy[68] escribe sobre él en 1910 una crónica para *El Eco de Sitges*, y compara su obra con la de Puvis de Chavannes, a quien considera superior en simplificación anatómica y en serenidad de conjunto, pero inferior en voluptuosidad de forma y riqueza de color. También afirma que en las obras de Sunyer se advierte la influencia de los renacentistas italianos y de Renoir, Cézanne y Toulouse-Lautrec.

En 1911 se inaugura en las Galerías del Faianç Catalá la primera exposición individual de Sunyer, con mala acogida por parte del público y de la crítica conservadora. Pero la crítica avanzada se mostró entusiasta y destacó que la obra del artista era el resultado de un trabajo duro y constante que se había ido gestando a lo largo de quince años y cuya característica principal era la simplicidad y el retorno a lo primitivo, algo que dificultaba la comprensión de una obra que traspasaba el mundo de los cánones y la lección aprendida en los museos[69]. Se exponen, entre 63 piezas, *Mediterránea* y *Pastoral*, obras que contribuyeron a la consagración de Sunyer como pintor noucentista, la segunda elogiada por Joan Maragall en plena exaltación de espíritu nacionalista. La pintura de Sunyer, lejos de nacionalismos y escuelas, enlazaba con las nuevas orientaciones de la pintura francesa, pero también establecía diálogo con la pintura que se practicaba en Barcelona, difícilmente concordante con el academicismo en vigor en otros lugares de la Península y tampoco con los restos del naturalismo o la práctica más canónicamente clasicista del *Noucentisme*[70]. *Pastoral* (1910-1911, óleo sobre lienzo, 106x152 cm.), que analizamos en el presente estudio, es la obra donde mejor se percibe el personal lenguaje artístico que rompe definitivamente con sus obras parisienses. El tema, indicado en el título, se basa en el paisaje mediterráneo para hacer de él un símbolo de la felicidad pastoral mitológica.

La gran habilidad de Sunyer fue asumir y expresar la plasticidad de lo "mediterráneo" sin huir de lo característico, pero evitando lo anecdótico o pintoresco[71]. Otro de sus logros consistió en la consideración contemporánea de la pastoral, una

[67] MENDOZA, C., y DOÑATE, M., "Joaquín Sunyer: La construcción...", p. 27.
[68] JUNOY, J. M., "Joaquín Sunyer. Pintor del Mediterráneo". En *El Eco de Sitges*, Sitges, 3 de abril de 1910.
[69] MENDOZA, C. y DOÑATE, M., "Joaquín Sunyer...", p. 23.
[70] BOZAL, V., "La crisis del 98 y las artes plásticas". En Cat. de Exp. *Los '98 ibéricos y el mar*. 1998, pp. 40-41.
[71] CARMONA, E., "Novecentismo y vanguardia en las artes plásticas españolas. 1906-1926". En Cat. de Exp., *La generación del 14 entre novecentismo y vanguardia (1906-1926*). 2002, p. 26.

temática que casi coetáneamente había interesado a Cézanne y Matisse y que a principios de siglo quedaba unida a reconsideraciones de lo arcádico y virgiliano; en la obra de Sunyer la pastoral quedaba establecida de una manera diferente y peculiar con respecto a otros pintores de estos años[72]. Sunyer utiliza los dos elementos compositivos propios del género, el paisaje y el desnudo. Sus desnudos son líricos, que es lo tradicionalmente propio de estas composiciones, pero los entornos naturales que describe no son atemporales o idealizados sino específicos; no describen necesariamente lugares existentes pero son entornos claramente descriptivos y situados topográficamente en el Mediterráneo catalán[73]. En palabras de Eugenio Carmona: "Mediante esta alianza semántica, Sunyer, en plena empatía con los ideales noucentistas, logró reconciliar los términos de la Arcadia intemporal o imaginaria con los de la Arcadia nativa o, dicho de otra manera, Sunyer logró aunar lo *ideal* con lo *característico*. Y este proceso de síntesis, que elude los términos de la mitificación retórica o de tintes literarios, alcanzaría en Sunyer otra cota, en la segunda mitad de la década de 1910, al sustituir el pintor –o al hacer equivaler– los desnudos líricos con estilizaciones de personajes tomadas del entorno. Personajes que contienen la veracidad constatable de su existencia, pero que se muestran presentativos y quietos, puramente denominados, sin anécdota y distintos de cualquier sentido de lo pintoresco. Lograba de este modo Sunyer restituir la relación telúrica entre país, paisaje y paisanaje que tanto había preocupado al fin de siglo español, pero sin dramatismos metafísicos o antropológicos."[74]

Otro rasgo de la pintura de Sunyer es la expresión de una vivencia en el tiempo presente, algo que dio un nuevo sentido a la pintura de paisaje al desvincularlo tanto del subjetivismo romántico y simbolista como del positivismo impresionista[75]. También hay que apuntar que un principio configurador del *noucentisme*, el clasicismo, no se detecta en su pintura[76].

En los años siguientes y hasta su muerte Sunyer cultiva el retrato, y a raíz del nacimiento de sus dos hijos recupera el tema de la maternidad. Pero el paisaje se convierte en protagonista de su pintura, y es allí donde se pone de manifiesto el conocimiento de la pintura de Matisse y más tarde la influencia de Cézanne. En 1919

[72] *Ibídem*.
[73] *Ibíd*.
[74] *Ibíd*., pp. 26-27.
[75] *Ibíd*., p. 27.
[76] *Ibíd*., p. 28.

pinta una segunda *Pastoral* (óleo sobre lienzo, 65,5x81,5 cm.), donde se representa el desnudo femenino, tema que siempre interesó a Sunyer, en un entorno de paisaje.

3. 2. 4. Joaquín Torres García

Joaquín Torres García[77] (1874-1949) nace en Montevideo, adonde su padre se había dirigido desde su Cataluña natal en busca de fortuna, algo frecuente en aquellos años. En 1891 la familia se traslada a Mataró, en cuya Escuela Municipal de Artes y Oficios ingresa el joven Joaquín. En la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona (Llotja) coincide con Mir, Sunyer, Canals y Nonell, pero no comparte su concepto de arte. En 1895 se hace socio del Círculo Artístico de Sant Lluc –fundación que pretendía fomentar las artes, pero con un marcado carácter doctrinal que impedía la práctica del dibujo al natural con modelos femeninos–, participa en las tertulias de Els Quatre Gats y también colabora con revistas ilustradas. Según Sureda Pons, su primera visión del mundo clásico la planteó en las ilustraciones de *Anisia o una virgen-apóstol del siglo IV* (Barcelona, 1896), "un mundo que en esos instantes no dominaba tanto como el de la vida cotidiana, por muy dramática que ésta fuera; un mundo, el clásico, del que no poseía buenas fuentes, lo cual le obligaba a forzar gestos y actitudes, sin conseguir la solemnidad que lo antiguo requería."[78] En estos primeros años encuentra estímulo para sus obras en Ramón Casas y sobre todo en Puvis de Chavannes, cuya obra conoce en directo en 1907, cuando fue expuesta en Barcelona, y más tarde, durante su estancia en París[79].

Entre 1902 y 1905 trabaja con Gaudí en las vidrieras de la catedral de Palma de Mallorca. En 1911 pinta una obra de grandes dimensiones en formato de friso, tal como hizo Gauguin unos años antes en su obra *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde*

---

[77] Ver también: Cat. De Exp. *La Escuela del Sur: el taller Torres-García y su legado*. Madrid, MNCARS, 1991. – *J. Torres García (1874-1949): exposición antológica*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1973. – *Construction et symboles*. París, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1975. CASSOU, J., *Torres García*. París, Fernand Hazan, 1955. DUNCAN, B., *Joaquín Torres García 1874-1949: Cronología y catálogo de la colección familiar*. Austin, Museo de Arte de la Universidad de Texas, 1974. FLO, J., *Torres García en (y desde) Montevideo*. Montevideo, Arca, 1991. GARCÍA PUIG, M. J., *Joaquín Torres García y el Universalismo Constructivo. La enseñanza del arte en Uruguay*. Madrid, Cultura Hispánica, 1990. PODESTA, J. M., *J. Torres García*. Buenos Aires, Losada, 1946. TORRES GARCÍA, J., *Escritos*. Montevideo, Arca, 1974. – *Escrits sobre art*. Barcelona, Edicions 61 / La Caixa, 1980. – *Estructura*. Montevideo, Ediciones la Regla de Oro, 1974.

[78] SUREDA PONS, J., *Torres García*..., p. 56.

[79] BERNÁRDEZ SANCHÍS, C., "Catálogo". En Cat. de Exp. *Los '98 ibéricos y el mar*. 1998, p. 200.

vamos?, que se aleja de las habituales en la pintura al uso en aquellos momentos[80]: *La musa de la Filosofía presentada por Palas en el Parnaso*, obra con la influencia dominante de Puvis de Chavannes y con un tema clásico por antonomasia. El canon de las figuras y la belleza del paisaje remiten a una visión serena, perteneciente a un mundo ideal y reciamente clásico, pero al mismo tiempo realizado con una simplificación formal que evita ornamentos y resume las formas de las figuras[81]. Con *La Musa de la Filosofía presentada por Palas en el Parnaso*, Torres García entra en el círculo incipiente de los noucentistas, como queda plenamente de manifiesto en la exposición que el artista presenta en enero de 1912 en las Galerías Dalmau, con catálogo prologado por Eugenio d'Ors. La exposición en las Galerías Dalmau, según Sureda Pons, "con pinturas y dibujos que recogían buena parte de su trayectoria artística hasta aquel entonces, devolvía, tras su exposición individual de 1910 en el Faianç Catalá, la imagen de un Torres García arrebatado por el clasicismo, por la añoranza virgiliana de la tierra, por las labores cotidianas pero rituales de la vida del campo, por la visión concreta y esencial de la naturaleza."[82]

En abril de 1912 empieza a trabajar en los murales del Palacio de la Diputación Provincial de Barcelona, labor que se ve interrumpida por un viaje de la familia Torres García a Italia. Según Sureda Pons, el gusto por lo arcaico y el ansia de recuperar los procedimientos de los antiguos hicieron que Torres García, al contrario que la mayoría de sus contemporáneos, "sintiese la necesidad de viajar a Italia abandonando en la cuneta la fugacidad del moderno mundo francés."[83]

Entre 1913 y 1918 trabaja en seis murales en el Palacio de la Generalitat de Cataluña, de los que se han conservado cuatro. El primer fresco, titulado *Cataluña Eterna*, manifiesta de una manera global el espíritu que debería haber guiado el conjunto decorativo, y los demás desarrollan escenas ya mencionadas en éste, teniendo como eje del discurso la oposición y la complementariedad entre espíritu y materia, entre pensamiento y trabajo[84]. La composición presenta figuras estrictamente clásicas, pero con matices bíblicos, dentro de la naturaleza. El segundo de los murales se adentra en un tema de gran tradición tanto en la literatura como en las artes plásticas: el de la Arcadia. *La Edad de Oro de la Humanidad* (1915), obra que se analiza en el presente

[80] SUREDA PONS, J., *Torres García*..., p. 91.
[81] BERNÁRDEZ SANCHÍS, C., "Catálogo"…, p. 200.
[82] SUREDA PONS, J., *Torres García*..., p. 95.
[83] *Ibídem*, p. 108.
[84] *Ibíd*., p. 128.

trabajo, aparta la mirada del tiempo histórico y acude al universo simbólico para mostrar un mundo rural propio de Teócrito y Virgilio[85]. En 1916 pinta *Las Musas en el Parnaso*, tema que emana del ideario nacionalista de Prat de la Riba[86]. El cuarto de los frescos, *Lo temporal no es más que símbolo* (1916), que se puede considerar el más moderno y vanguardista del conjunto decorativo del Palacio de la Generalitat[87], tiene un discurso conceptual que no obedece exclusivamente a conceptos nacionalistas, sino al encuentro de diversas vías de pensamiento latentes en los ambientes culturales en los que se desenvolvía el pintor. Los murales tuvieron malas críticas por parte de los políticos y del público[88].

Escribe Eugenio Carmona que Torres García propugnó un reencuentro con la "verdadera tradición", que por el contexto histórico y cultural de Cataluña no era otra que la grecolatina, pero no se trató, al menos en el plano teórico, de una vinculación inflexible con los modelos del pasado, sino de vivificar en el presente las exigencias o los paradigmas plásticos que lo grecolatino conllevó como modelo estético[89]. Según Torres García, lo clásico debía ser asumido como concepto, y por eso debía separase de cualquier tradición local; también daba importancia en la pintura a lo arquitectónico y estructural[90]. La noción del estructuralismo figurativo se manifiesta en sus pinturas murales, donde mantiene la noción básica de iconicidad y depura sus formas y figuras de manera radical, llegando a una extrema síntesis formal[91].

3. 3. PABLO PICASSO

La obra de Pablo Picasso[92] (1898-1974) es un excelente paradigma de una concepción muy personal de lo "clásico" y del "clasicismo" en la pintura del siglo XX.

---

[85] *Ibíd*., p. 138.
[86] *Ibíd*., p. 142.
[87] *Ibíd*., p. 147.
[88] *Ibíd*., p. 168.
[89] CARMONA, E., "Novecentismo y vanguardia...", p. 24.
[90] *Ibídem*.
[91] *Ibíd*., pp. 24-25.
[92] Ver también: CAMÓN AZNAR, J., *Picasso y el cubismo*. Madrid, Espasa Calpe, 1956. Cat. de Exp., *Picasso. A retrospective*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1980. Cat. de Exp. *Picasso, 1881-1973. Exposición antológica*. Madrid, MEAC, 1981. Cat. de Exp. *Picasso and Braque. Pionering Cubism*. Nueva York, MOMA, 1989. COMBALÍA DEXEUS, V., *Estudios sobre Picasso*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981. DAIX, P. y ROSSELET, J., *El cubismo de Picasso. Catálogo razonado de la obra pintada.*

No obstante, en este capítulo nos ocuparemos de los temas y motivos mitológicos de su producción pictórica (lienzos y grabados), algo que va ligado con su clasicismo particular, aunque no abarca todas las obras que se han denominado "clasicistas".

Picasso se ocupó en muy pocas ocasiones de mitos concretos, aunque su obra está llena de motivos de la mitología clásica griega: el Minotauro, los Sátiros, los Centauros, las escenas arcádicas y las bacanales. Sería, por tanto, más preciso hablar de ciclos temáticos en su producción, ya que la mayoría de las obras (más los grabados que las pinturas) aparecen integradas en grupos. En los primeros años veinte su evolución es extraordinariamente compleja, y calificarla solamente de clasicista es una simplificación que no aclara el análisis de las obras[93]. Según Valeriano Bozal[94], Picasso desarrolla su orientación ingresiana en una dirección profundamente personal en la *Suite Vollard* y de forma muy especial en la *Minotauromaquia*, crea figuras compactas y voluminosas en las pinturas centrales de su clasicismo, en cuyo seno existen orientaciones diferentes: el cubismo, que aparece en composiciones monumentales y que puede rastrearse en imágenes figurativas, y el surrealismo, al cual se aproxima alrededor de 1925.

El hecho de que la mayor parte de la obra de Picasso con motivos mitológicos sean precisamente grabados se explica por las posibilidades que su técnica ofrece: es más precisa, utiliza el blanco y negro, contiene pocos elementos y, además, da la posibilidad de fijar en el papel la evolución de cada momento de la creación de la obra. Se puede decir que Picasso practicó casi todas las técnicas del grabado, siendo las más habituales el aguafuerte y la punta seca, y las menos el buril.

También son de gran importancia para nuestra investigación las ilustraciones de textos que contienen seres mitológicos, como es el caso de la ilustración para *Dos Contes* de Ramón Reventós.

1907-1916. Barcelona, Blume, 1979. ELGAR, F., *Picasso. Época cubista*. Barcelona, Gustavo Gili, 1969. GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Picasso y el cubismo*. Torino, Chiantore, 1945.

[93] BOZAL, V., "Picasso clásico. La pintura del viejo". En CALVO SERRALLER, F., (dir.), *El realismo en el arte contemporáneo. 1900-1950*. 1998, p. 40.

[94] *Ibídem*, pp. 40-41.

3. 3. 1. La *Metamorfosis*

Picasso emprende la ilustración de la obra de Ovidio a principios de 1930. La idea fue del joven editor Skira, quien ya había recibido antes una respuesta negativa del artista para la ilustración de la vida de Napoleón. La *Metamorfosis*, fuente inagotable de inspiración durante siglos para los artistas plásticos, es una espléndida muestra mitográfica en un encuadre filosófico. El poema consiste en doscientos cincuenta mitos distribuidos en quince libros y agrupados en seis grandes períodos. Ovidio ordenó sus mitos en interrumpida sucesión cronológica y se desentendió de la tradición mitográfica que ordenaba los mitos de las metamorfosis ("transformación" en griego), bien temáticamente (transformaciones en piedras, animales, plantas), bien atendiendo a los lugares, al teatro del acontecimiento e incluso a la personalidad de los protagonistas[95].

Picasso no conocía la obra de Ovidio –y se dice que no hojeó más que ciertos pasajes subrayados por el editor[96]–, pero "debió de quedar fascinado por el lado de 'chismorreo' de las diversas anécdotas, y en particular por las filiaciones complicadas de los personajes. Debió por otra parte aprender un poco de mitología, pues la mitología es indispensable para comprender una gran parte de la pintura antigua. Ovidio vino a reanimar todo esto y, más tarde, es bien sabido que el artista era imbatible en cuanto a saber quién era hijo de quién, y quién se acostaba con quién en la mitología anecdótica griega."[97]

Picasso estuvo trabajando en la *Metamorfosis* más de un año. El libro se presentó en Nueva York en 1931 y puso de moda las escenas eróticas de la Antigüedad en el marco de las ediciones de lujo.

La primera lámina que vio la luz fue *La muerte de Orfeo,* en septiembre de 1930, obra que no se incluyó en la edición, como muchas más que se quedaron fuera. La selección final se hizo con gran meticulosidad, buscando una homogeneidad de estilo. Los dibujos se caracterizan por su armonía y claridad; las metamorfosis y paramorfosis se indican con líneas horizontales y verticales respectivamente.

Hay que apuntar que ninguna de las planchas del libro ilustra las transformaciones que dan título a la obra de Ovidio, y las dos únicas que llevan por

[95] ENRÍQUEZ, J. A., "Introducción". En OVIDIO, *Metamorfosis*. 1997, p. 21.
[96] BAER, B., "Creatividad, mitos y metamorfosis en los años treinta". En Cat. de Exp., *Picasso Clásico*. 1992, p. 114.
[97] *Ibídem*, p. 153.

nombre alguna de las metamorfosis son precisamente planchas no incluidas en el libro. Picasso, escribe Brigitte Baer, elige las historias que le conciernen, las cuales son un reflejo de la dualidad hombre-artista; en ellas insufla su propia búsqueda obsesiva de la emoción-forma-obra de arte[98].

Los grabados de la serie *Metamorfosis* que ilustran mitos concretos o contienen motivos mitológicos, son:

– *Eurídice mordida por una serpiente* (1930, aguafuerte, 31,2x22,5)

– *Diana y Acteón convertido en ciervo* (1930, aguafuerte, 31,2x22,5)

– *La muerte de Orfeo* (1930, aguafuerte, 31,2x22,5)

– *Relatos de Néstor sobre la Guerra de Troya* (1930, aguafuerte, 31,2x22,5)

– *Deucalión y Pirra* (1930, aguafuerte, 31,2x22,5)

– *Amores de Júpiter y Semele* (1930, aguafuerte, 31,2x22,5)

3. 3. 2. La *Suite Vollard*

La *Suite Vollard* está formada por una serie de láminas grabadas entre septiembre de 1930 y junio de 1936, aparentemente sin ninguna conexión. Según la clasificación convencional, la suite incluye tres retratos de Ambroise Vollard, 27 grabados de temas diversos y 73 organizados en torno a cuatro diferentes asuntos monográficos: "La batalla de amor", "El taller del escultor", "Rembrandt" y "El Minotauro". Es la época en que Picasso vuelve a esculpir y es evidente la relación de su escultura con la *Suite Vollard*.

André Breton elogia en el primer número de *Minotaure* la escultura y los grabados de la *Suite Vollard*; a él debemos la intuición de que en los grabados que representan "El taller del Escultor" está contenida la "parábola del escultor"[99]. Los grabados de la *Suite Vollard* que tienen una relación directa con la mitología son los de la serie del Minotauro.

---

[98] *Ibíd*., p. 119.

[99] CALVO SERRALLER, F., "La parábola del escultor". En Cat. de Exp., *Picasso*. *Suite Vollard*. 1991, p. 31.

El Minotauro de la *Suite Vollard* aparece en situaciones que nada tienen que ver entre sí: moribundo en el albero de una plaza de toros, en la cama con una joven mujer, bebiendo en fiestas báquicas, dormido bajo la mirada tierna de una mujer. Su aparición "demasiado humana" revela que para Picasso, al contrario que para los surrealistas, el Minotauro no es símbolo de una utopía social sino una faceta del propio artista, una de las metamorfosis que adopta según las condiciones de cada época de su trayectoria personal[100].

Además del Minotauro, en las láminas de la *Suite Vollard* aparecen otros seres mitológicos: un Centauro (lámina nº 34), una Amazona (lámina nº 62), un toro alado –que, aunque en realidad no existe en la iconografía de la mitología, el dibujo de Picasso presenta como algo entre Pegaso y Esfinge con cabeza de Minotauro (lámina nº 96)– y un fauno (lámina nº 97). Todos estos seres aparecen en los grabados sin ninguna relación aparente con mitos concretos, y podríamos decir que forman parte del propio mundo mítico del pintor.

Los títulos que presentamos a continuación son los que guardan relación directa con la mitología –se podría relacionar la lámina nº 61, *Las bañistas sorprendidas*, con el mito de Acteón, pero esta relación la consideramos arriesgada–.

– Nº 32. *Escultor en reposo y Bacanal con toro* (1933, cobre, aguafuerte, 19,2x26,7 cm.)

– Nº 34. *Escultor en reposo ante un centauro y una mujer* (1933, cobre, aguafuerte 19,4x26,8 cm.)

– Nº 57. *Minotauro con una copa en la mano y mujer joven* (1933, cobre, aguafuerte, 19,4x26 cm.)

– Nº 58. *Minotauro acariciando a una mujer* (1933, cobre, aguafuerte, 29,8x36,8 cm.)

– Nº 59. *Escéna báquica del Minotauro* (1933, cobre, aguafuerte, 29,7x36,6 cm.)

– Nº 60. *Mujer contemplando a un Minotauro dormido* (1933, cobre, aguafuerte, 19,4x26,8 cm.)

– Nº 62. *Minotauro atacando a una Amazona* (1933, cobre, aguafuerte, 19,4x26,8 cm.)

– Nº 63. *Minotauro herido VI* (1933, cobre, aguafuerte, 19,2x26,7 cm.)

[100] LOIZIDI, N. *El mito del Minotauro*..., pp. 70-71.

– Nº 64. *Minotauro vencido* (1933, cobre, aguafuerte 19,3x26,9 cm.)

– Nº 65. *Minotauro moribundo* (1933, cobre, aguafuerte 19,6x26,8 cm.)

– Nº 66. *Minotauro y mujer detrás de una cortina* (1933, cobre, aguafuerte, 19,3x26,7 cm.)

– Nº 67. *Minotauro, bebedor y mujeres* (1933, cobre, aguafuerte, 29,8x36,5 cm.)

– Nº 68. *Minotauro acariciando a una mujer dormida* (1933, cobre, punta seca, 30x37 cm.)

– Nº 89. *Minotauro ciego guiado por una niña I* (1934, cobre, aguafuerte y buril, 25,2x34,8 cm.)

– Nº 90. *Minotauro ciego guiado por una niña II* (1934, cobre, aguafuerte 25,2x34,8 cm.)

– Nº 91. *Minotauro guiado por una niña III* (1934, cobre, aguafuerte y buril, 22,6x31,2 cm.)

– Nº 92. *Minotauro guiado por una niña en la noche* (1934, cobre, aguatinta, 24,7x34,7 cm.)

– Nº 96. *Toro alado contemplado por cuatro niños* (1934, cobre, aguafuerte, 23,8x29,8 cm.)

– Nº 97. *Fauno descubriendo a una mujer* (1936, cobre, aguatinta, 31,7x41,7 cm.)

3. 3. 3. *Dos Contes*

Ramón Reventós, desconocido escritor catalán y ferviente partidario del *noucentisme*, muerto muy joven en 1923, conoció a Picasso en Barcelona en los primeros años del siglo XX. Mucho más tarde, ya en París, en los momentos más duros de la ocupación alemana, Picasso "atravesaba París para ir a la Bibliothèque Nationale, al encuentro de los cuentos que Ramón había escrito en los días de su amistad. 'Iba a pie, con todos los peligros que ello implicaba' para copiarlos a mano. 'Quería comprobar que no habían sido olvidados', dijo."[101]

[101] RICHARDSON, J., "Picasso y Ramón Reventós: el origen catalán de Antípolis". En Cat. de Exp. *Picasso Clásico*. 1992, p. 158.

Lo que Picasso quería copiar a mano eran dos cuentos de Reventós (*Dos Contes*, en catalán) titulados *El centaure picador* y *El capvespre d'un faune*. Los títulos son significativos y reveladores: dos seres mitológicos, un centauro y un fauno, son no sólo protagonistas de los relatos sino además dos figuras-motivos fundamentales en la obra plástica de Picasso. Sin duda las dos historias de Ramón Reventós eran para Picasso la esencia de mediterraneísmo catalán, en su faceta más jovial y ligera.

Los cuentos se desarrollan en la época actual, y la ficción mitológica se confunde con la realidad del siglo XX. Por imposibilidad de acceder a los textos originales, los cuales consideramos importantes para el estudio de las ilustraciones, ofrecemos la versión sinóptica de John Richardson.

"El primero de los encantadores e irónicos cuentos de Reventós, *El centaure picador*, está contado en primera persona. El narrador, un poeta catalán, descubre al último de los centauros, que acaba de nacer en un establo del Pireo. La madre ha muerto en el parto y el desesperado padre se ha desvanecido en el Hades. El narrador, que ha heredado una fortuna de un tío rico de América, lleva al centauro a esa otra Grecia, Cataluña. El centauro y el poeta comparten una misma predilección por el clasicismo: en todo lo demás sus gustos son divergentes. El centauro codicia a las mujeres de los pescadores. Tienen también diferencias políticas: el narrador es de derechas y el centauro de izquierdas. El poeta consigue finalmente librarse de su huésped, que prueba fortuna como picador en una plaza de toros de Barcelona. Es un fracaso: a los aficionados les gusta ver destripados a los caballos y el centauro prefiere no arriesgar el pellejo. Al final el narrador le adopta de nuevo y le emplea como tutor de sus hijos."[102]

En el cuento de Reventós se ilustran las ideas del *noucentisme* catalán, pero su postura carece de la sublimidad que encontramos en Eugenio d'Ors. La mirada de Reventós es irónica, cotidiana y, sobre todo, mucho más cercana a Picasso.

"Este segundo cuento trata de un viejo fauno que quiere morir de pena, pero es incapaz de hacerlo porque no habla catalán, el idioma de las expresiones de dolor. Para hacer posible este aprendizaje del idioma milagroso que le permitirá morir como desea, el fauno decide unirse a la raza humana. Abandona los bosques y se adentra en la ciudad disfrazado con las ropas robadas a un vendedor de cacahuetes. […] Las ventas no van bien: el fauno termina trabajando como modelo de artistas y tiene gran éxito posando

---

[102] *Ibídem*, p. 162.

con ninfas en actitudes lascivas. Como resultado de ello, los pintores y los escultores regresan en masa a los temas paganos, tal como harían Picasso (en 1905-06 y de nuevo en las décadas de los veinte y los treinta) y algunos escultores catalanes como Manolo, Casanovas y Maillol. Cansado de sus miserables honorarios como modelo, el fauno cambia de actividad y se emplea como jardinero municipal. Pero mientras trabaja en el parque de la ciudad reafloran sus pasiones paganas. Se vuelve loco, destroza setos y flores, se fabrica un caramillo y viola a niñeras e institutrices, a las que toma por ninfas. Cuando ha acabado con la última bellota del parque, se hace cabrero y lucha con los machos para conseguir a las hembras. A continuación trabaja como músico de cabaret –un virtuoso de la flauta– y se enamora de una bailarina de la compañía. […] Todo va bien hasta que la sorprende en brazos de –¡qué horror!– un ser humano. Así que el fauno vuelve al bosque, el de Rabassada. Canta una canción apasionada y muere entonces de pena, al anochecer." [103]

Picasso trabajó sobre la ilustración de los dos cuentos de Ramón Reventós en 1947. Cuando supo que el editor barcelonés Ferran Canyameres tenía la intención de publicar libros catalanes en francés, le ofreció los cuentos.

La técnica utilizada es, una vez más, el grabado. Las cuatro primeras láminas reúnen en un espacio escenas diferentes. En tres de ellas Picasso retoma el formato de tira cómica conocido como aleluya: una sucesión de viñetas en una misma hoja de papel[104]. En la primera lámina se ilustra el nacimiento del centauro, el dibujo es extremadamente esquemático y las mujeres que ayudan a la madre moribunda llevan los típicos pañuelos de la costa mediterránea en la cabeza. En la segunda lámina, que ilustra los distintos oficios del centauro, la figura de este recuerda más a los centauros picassianos de la serie de *Antípolis*. La lámina está dividida en tres partes. En la parte izquierda aparece un toro, el más extraño de la obra de Picasso. Es muy pequeño, se asemeja más a un pájaro que a un toro y no tiene la fuerza de los animales preferidos de su creador. La tercera lámina ilustra al fauno del segundo cuento tocando la flauta, una escena que encontramos muchísimas veces en la serie de *Antípolis*. La cuarta lámina que ilustra episodios de la vida del fauno, está dividida también en tres partes, ocupando mayor espacio la escena de la muerte del fauno. Las siguientes cuatro láminas tienen diferente procedimiento técnico (punta seca). En esta ocasión abandonó el esquema del

[103] *Ibíd*., p. 166.
[104] *Ibíd*., p. 160.

aleluya y resumió el argumento en cuatro sugerentes imágenes: *El Centauro y su carreta*, *El Centauro picador*, *Fauno flautista*, y *Muerte de Fauno*.

Las ilustraciones para *Dos Contes* son:

Cuatro grabados al buril:

– Lámina 1: *Nacimiento del pequeño centauro* (1947, grabado al buril, 33,6x26,4 cm.)

– Lámina 2: *Los distintos oficios del centauro: picador, caballo de carreta y maestro de escuela* (1947, grabado al buril, 33,6x26,4 cm.)

– Lámina 3: *Fauno flautista* (1947, grabado al buril, 33,6x26,4 cm.)

– Lámina 4: *Episodios de la vida del Fauno* (1947, grabado al buril, 33,6x26,4 cm.)

Cuatro puntas secas:

– Lámina 1: *El centauro y su carreta* (1947, punta seca, 31x24 cm.)

– Lámina 2: *El centauro picador* (1947, punta seca, 31x 24 cm.)

– Lámina 3: *Fauno flautista II* (1947, punta seca, 31x24 cm.)

– Lámina 4: *Muerte de Fauno* (1947, punta seca, 31x 24 cm.)

3. 3. 4. La serie *Antípolis*

En 1946 Picasso se encuentra en el sur de Francia, en el Château Grimaldi de Antibes, un castillo que alberga la colección local de restos arqueológicos. Allí realiza, entre agosto y noviembre, una serie de pinturas y dibujos que se conocen como serie *Antípolis*, el antiguo nombre griego de la localidad francesa. El final de la Segunda Guerra mundial, su nueva pasión por Françoise Gilot y la proximidad del mar, crean el clima idóneo para la composición de cuadros llenos de vitalidad, alegría y deseo de paz.

Los motivos de la mitología griega serán un pretexto para la creación de joviales escenas con faunos, centauros y ninfas, protagonistas del cuadro central de la serie, *La joie de vivre*, así como de muchas de las pinturas y dibujos conexos[105]. Cirici Pellicer[106] compara *La joie de vivre* con el *Nacimiento de Venus* de Botticelli: "Un espléndido desnudo femenino centra la composición de ambas pinturas. El mismo mar de parte a

[105] UTLEY, G. "Picasso y la *Renaissance* francesa de posguerra: una nacionalidad en discusión". En AA VV, *Picasso y la tradición española*. 1999, p. 111.
[106] CIRICI PELLICER, A., "Mitologías de Picasso". En AA VV, *Picasso. 1881-1981*. 1981, p. 92.

parte, forma su fondo. El mismo par de grupos lo flanquea. [...] En *La joie de vivre* el canto al Bien identificado con el placer de los cuerpos bellos, la música, la danza y el microclima del Mediterráneo, en un luminoso y lujuriante placer de estar por encima de los tabúes y que de hecho es un canto a la libertad. [...] Podríamos también relacionarlo con relieves pánicos antiguos e incluso con el famoso Trono Ludovici, por los temas flanqueantes que aluden al clima musical. La diferencia con el modelo antiguo es muy típica de Picasso, puesto que si aquellos relieves flanqueantes de una Venus Anadiomene han podido ser identificados como el Amor Sacro y el Amor Profano, los temas del malagueño son sin duda el Amor profano y el Amor también Profano."[107]

Si el título de *La joie de vivre* rinde homenaje a la arcádica *Bonheur de vivre* de Matisse, también parece claro que la aparición de los faunos y centauros y de un vocabulario clasicista en el conjunto de la serie, proviene de la inspiración que Picasso había recibido de la realización de las ilustraciones para los cuentos de Ramón Reventós[108]. Pero para hablar de la serie *Antípolis* como clásica hay que tener presente que la transgresión fue siempre parte integral del diálogo de Picasso con el clasicismo; durante la posguerra esta tendencia se vio reforzada por la necesidad de distanciar su clasicismo de manifestaciones más reaccionarias, como el clasicismo de Maillol, y también hay que tener en cuenta el carácter, variable de por sí, de la idea del clasicismo[109]. Según Gertje Utley, la linealidad sencilla y lúdica del dibujo de la serie *Antípolis* está más cerca de las formas de arte arcaico cicládico[110].

Las obras de la serie *Antípolis* que contienen figuras, motivos o temas mitológicos son:

– *Fauno músico y bailarina* (1945, carboncillo y guache, 25,2x33,4 cm.)

– *La joie de vivre* (1946, óleo sobre fibrocemento, 120x250 cm.)

– *Mujer raptada por un centauro* (1946, lápiz plomo, 51x65,7 cm.)

– *Centauros, mujer y pájaros* (1946, lápiz plomo, 51x66 cm.)

– *Centauros, mujer y pájaros* (1946, lápiz plomo, 51x66 cm.)

– *Centauro y mujer asando peces* (1946, lápiz plomo, 51x66 cm.)

– *Mujer y centauro sosteniendo a un pequeño fauno* (1946, lápiz plomo, 51x66 cm.)

[107] *Ibídem*, pp. 92-93.
[108] UTLEY, G., "Picasso y la *Renaissance*...", p. 111.
[109] *Ibídem*, pp. 123-124.
[110] *Ibíd*., p. 124.

– *Mujer y centauro sosteniendo a un pequeño fauno* (1946, lápiz plomo, 50,5x66 cm.)

– *Tríptico: sátiro, fauno y centauro con tridente* (1946, óleo y carboncillo sobre fibrocemento, 248,5x360 cm.)

A partir de 1950, Picasso se ocupará de temas mitológicos en ocasiones aisladas: *Bacanal* (1955, tinta china y aguada sobre papel, 50,7x65,8 cm.); *Fauno y cabra* (1959, grabado en linóleo coloreado, 53x64 cm.); *La caída de Ícaro* (1958, pintura mural, 8x10 m.); *Dánae* (1962, linograbado, 26,9x34,8).

3. 4. EL SURREALISMO Y LA MITOLOGÍA

Hasta 1930 los intereses de las vanguardias artísticas españolas giran fundamentalmente en torno al cubismo, pero a partir de 1931 el surrealismo gana cada vez más adeptos, está presente en las revistas españolas y es un componente relevante y habitual en los debates intelectuales y artísticos.

Francisco Calvo Serraller y Ángel González García[111] sostienen que "el surrealismo español existió, al margen de juicios de calidad, sólo como práctica literaria o artística y como reflexión distanciada e integrada indiferenciadamente en el contexto general del vanguardismo." Esta afirmación nos conduce a otra, de carácter más general, de Valeriano Bozal[112], que en líneas generales escribía que no existió vanguardia en España a la manera en que hubo en Francia, aunque sí hubo vanguardistas. "Esta afirmación no es una paradoja: para que haya vanguardia se precisa una colectividad de artistas, por lo común también de críticos y literatos, intelectuales, con un sentir común, ligados por principios que suelen manifestarse públicamente –en un manifiesto o en un programa a través de una acción– de carácter estilístico pero también ideológico, con una actividad pública de carácter crítico que por lo común suscita reacciones en el colectivo social y cultural, reacciones que se concretan en

[111] CALVO SERRALLER, F., y GONZÁLEZ GARCÍA, A., "Vanguardia y surrealismo en España". 1979, p. 17.
[112] BOZAL, V., *Arte del siglo XX*…, p. 360.

debates y polémicas y contribuyen a estrechar los lazos entre los artistas de vanguardia."[113]

Inicialmente se incluyen de manera "oficial" Buñuel como cineasta y Miró y Dalí en 1929. Posteriormente se incorporan otros muchos pintores: Óscar Domínguez, Remedios Varo, Esteban Francés; escultores como Ángel Ferrant, Ramón Marinel.lo y Leandre Cristófol participaron en algunas muestras del movimiento.

En los comienzos del movimiento, los surrealistas no mostraron un interés especial hacia la mitología, algo fácil de explicar si reparamos por un lado en sus iniciales conexiones con los principios antitradicionales del movimiento Dadá y por otro en su acercamiento a la teoría marxista. Pero los últimos años del periodo de entreguerras, cuando los países europeos reivindican su espíritu nacional y el arte oficial busca en los mitos los símbolos de lo heroico, el surrealismo se interesa por la mitología para interpretar los mitos de manera diferente. El surrealismo se interesa más por los monstruos que por los héroes.

Uno de los motivos iconográficos preferidos de los surrealistas es el Minotauro. La más emblemática publicación del movimiento se llama precisamente *Minotaure* (edición de Skira y Tériade) a sugerencia de Georges Bataille y André Masson, y la portada de cada nueva entrega es una versión-interpretación del monstruo a cargo de un pintor diferente (Picasso, Miró, Ernst, Matisse, Dalí, Magritte, Bores, Masson, etc.). Picasso y Masson consiguieron en sus respectivas portadas dar una versión del mito muy personal y desligada de referencias de la época, y Miró utilizó medios expresivos basados en la austeridad del dibujo, apenas relacionado con cargas simbólicas o ideológicas. Este es el caso de Magritte y Dalí, que dotan precisamente al Minotauro de los estereotipos simbólicos de los principios surrealistas[114].

Paloma Esteban Leal[115] escribe sobre el Minotauro: "Es la propia naturaleza ambivalente del monstruo lo que atrae la atención hacia él de los seguidores de Breton, pero, sobre todo, como indicó Brassaï, el Minotauro significa para los surrealistas los mitos crueles y ambiguos que muestran a los jóvenes atenienses siendo devorados por el monstruo, mitos que Freud había trasladado de la leyenda al inconsciente; la fuerza irresistible, en suma, que se rebela contra las leyes de la lógica humana y que, bordeando los límites de lo irracional, desborda sus fronteras para incumplir las leyes

[113] *Ibídem*, p. 360.
[114] LOIZIDI, N., *El mito de Minotauro*…, p. 46.
[115] ESTEBAN LEAL, P., "Picasso/Minotauro". En Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*. 2000, pp. 25-26.

humanas y, con ello, ofender a los dioses. Los surrealistas identifican al Minotauro con sus propias convicciones estéticas y vitales: la libertad desenfrenada, la proclamación de la violencia a ultranza, la revolución total, la insumisión contra el orden establecido."

Desde 1933 hasta 1939 la revista *Minotaure* funcionó como punto de encuentro y también como espacio de disputas ideológicas entre ortodoxos y heréticos del movimiento surrealista, aunque un punto común de referencia era la reducción del mito de Minotauro-Laberinto a símbolo del "instinto animal que ruge debajo de la presión de las rígidas estructuras del racionalismo"[116].

3. 4. 1. Joan Miró

Joan Miró (1893-1983), de padre catalán y madre mallorquina, tendrá siempre como puntos de referencia para su vida y su pintura a Cataluña y Mallorca. En 1907 estudia en la Escola de Comerç de Barcelona, siguiendo el deseo de su padre, y recibe clases de pintura en la Escola de la Llotja con Modest Urgell y Josep Pascó. Al acabar los estudios de comercio, la familia lo coloca en el almacén de droguería Dalmau Oliveres, y paralelamente asiste unos meses a las clases del profesor Pascó, que deja por incompatibilidad de horario con el nuevo trabajo.

En 1910 enseña su obra por primera vez en una exposición de retratos y dibujos organizada por el Ayuntamiento de Barcelona, y en 1911 visita la exposición de Joaquim Sunyer en el Faianç Catalá, que le impresiona profundamente. El mismo año una enfermedad le permite dedicarse a la pintura. Contrae la fiebre tifoidea y pasa la convalecencia en Mont-roig, en la masía que acaban de comprar sus padres, por lo que la familia acepta su decisión de dedicarse a la pintura.

En 1912 entra en la Escola d'Art de Francesc Galí, que dejará una fuerte huella en Miró. A diferencia del academicismo de Llotja, la Escola d'Art es una academia privada que acoge las ideas más innovadoras del arte contemporáneo y que promueve una enseñanza integral de los alumnos, abierta a todas las artes. En la escuela coincide con Josep Aragay, Rafael Benet, María Espinal, Joan Prats, Enric Cristófol Ricart.

En estos años empieza a conocer la pintura y escultura que se hace en Europa. En Barcelona, que es en este momento el centro artístico más importante de la península, tiene

[116] LEIRIS, M., y LIMBOUR, S., *André Masson et son Univers*. 1947. p. 128.

la oportunidad de visitar la exposición de arte cubista y *fauve*, donde figuran obras de Metzinger, Gleizes, Gris, Duchamp.

En 1913 entra en el Cercle Artístic de Sant Lluc, entidad de carácter marcadamente catalán que había nacido como escisión del Círculo Artístico. Asiste allí a clases de dibujo y trabaja especialmente la figura humana, que reproduce del modelo natural. También expone en la octava exposición del Centro Artístico de San Lluc, en la Sala Parés. En 1916 viaja por primera vez a París. Conoce a Picasso y a través de Josep Dalmau a Picabia. Comparte con Enric Cristófol Ricart un estudio hasta el año 1918, cuando forma parte de la Agrupación Courbet, junto a Josep Llorens i Artigas, J. F. Ráfols, E. C. Ricart, Rafael Sala, Frencesc Domingo y Marian Espinal, alumnos todos de la escuela Galí y del Cercle Artístic de Sant Lluc.

En el año 1918 tiene lugar su primera exposición individual en las Galerías Dalmau de Barcelona y también expone con la Agrupación Courbet en la primera Exposición Municipal de Primavera, Exposición de Arte, en una de las salas cedidas por el Cercle Artístic de Sant Lluc. En estos años Miró se encuentra en el seno del arte catalán más avanzado, pero su pintura no le debe mucho. Se aleja tanto del *noucentisme* como del modernismo, su pintura es más directa y más independiente.

Escribe Valeriano Bozal: "Hasta cierto punto cabe decir que la obra que Miró realiza en estos años mirando a París marca el fin del protagonismo pictórico barcelonés: la modernidad empieza a ser, Miró lo pone de manifiesto, otra cosa. Lo son los pintores franceses que exponen en Dalmau y Vollard, lo es Picabia, que ha llegado a Barcelona por efecto, entre otras cosas, de la Primera Guerra Mundial, lo es el dadaísmo y, pronto, el incipiente surrealismo..., empiezan a serlo las imágenes de Miró en 1916 y, sobre todo en 1917."[117]

En 1920 Miró viaja a París, donde Dalmau intenta organizarle una exposición. Paralelamente se inscribe en una academia libre de dibujo, pero pronto decide que prefiere visitar museos y exposiciones. París impresiona a Miró hasta tal punto que no le deja pintar, pero tras la parálisis inicial creará algunas de sus mejores obras. En 1921 tiene lugar su primera exposición individual en París, organizada por Dalmau en la Galería La Licorne. A pesar de que las ventas suponen un fracaso, las pocas críticas que aparecen son

[117] BOZAL, V., *Arte del siglo XX*…, pp. 321-322.

positivas. A partir de ese año pasa la temporada de invierno en París y la de verano en Mont-roig.

En 1924 conoce a Breton –que en el mes de octubre publica el *Manifeste du Surréalisme*–, a Luis Aragón y Paul Éluard y sustituye progresivamente en su obra el realismo por lo imaginario. Los poetas que frecuentan la calle Blomet, donde está su estudio, y las lecturas de Apollinaire, Lautréamont y Rimbaud, entre otros, le ayudan a sobrepasar la experiencia plástica y alcanzar la poesía, actitud que le acerca al movimiento surrealista. Es cuando empieza a pintar lienzos que serán conocidos como "pinturas del sueño", que se caracterizan por una extrema esquematización de las formas, suspendidas en el espacio vacío de fondos etéreos.

En 1925 se reproducen dos pinturas suyas en el número 4 de *Revolution surréaliste*. También expone en la primera muestra de pintura surrealista en la Galería Pierre de París junto a Giorgio de Chirico, Max Ernst, Paul Klee, Man Ray, André Masson, Pablo Picasso y Pierre Roy, y en noviembre de 1926 expone por primera vez en Estados Unidos, en *An International Exhibition of Modern Art Assembled by The Société Anonyme*, muestra colectiva organizada por Marcel Duchamp y Katherine J. Dreier en el Brooklyn Museum de Nueva York.

Los cuadros que pinta Miró entre 1923 y 1929 aproximadamente, manifiestan su conversión poética al lenguaje del surrealismo y son una secuencia de despojamiento, en la que en cada cosa que cae, aumenta la intensidad poética de lo pictórico. Según José Pierre, a partir de 1923-1924 Miró actuará pictóricamente siguiendo dos pautas básicas, una de las cuales podría caracterizarse por la transposición y otra por la espontaneidad, y es evidente que en el primer caso el pintor parte de una imagen preexistente, mientras que en el segundo parte de una tela en blanco, o cubierta simplemente con un fondo más o menos trabajado[118].

La obra de este período que nos va a ocupar es *Pastoral* (1923-1924, óleo sobre lienzo, 60x91 cm.), obra esquemáticamente precisa –con líneas puras que llegan a recordar la ingenuidad de un dibujo infantil– y que a la vez muestra una gran elocuencia de símbolos, dotada con una técnica sorprendente para un tema pastoril, que hasta entonces había tenido sólo representaciones realistas.

[118] PIERRE, J., "La contribución española a la revolución surrealista". En Cat. de Exp. *El surrealismo en España.* 1995, p. 54.

En 1928 Miró viaja a Holanda; impresionado por los maestros holandeses del XVII pinta a su regreso la serie *Interiores holandeses* y, al mismo tiempo, realiza una exposición en la Galería Bernheim que supone su consagración. Es cuando compone sus primeros cuadros-objeto y *collages*, titulados *Bailarina española*. En 1929 compone sus primeras litografías para ilustrar el libro de Tristan Tzara *L'Arbre des Voyageurs*, que se publica en 1930. En marzo de 1929 participa en la muestra colectiva, en el Jardín Botánico de Madrid, de pintores y escultores españoles que viven en París, y en mayo expone en la Galería Le Centaure de Bruselas, una exposición organizada por Pierre Loeb.

En 1930 realiza los decorados, telón y figurines del ballet *Juegos de niños*. Es la época en que su actitud contraria a la pintura convencional es cada vez más explícita y busca nuevas alternativas. En 1931 y 1932 realiza numerosas exposiciones en París, Chicago, Nueva York, Praga, Berlín.

Como escribe Bozal, a diferencia de Klee, con quien mantiene cierto grado de parentesco, Miró no sugiere otros mundos, otra verdad y otra realidad bajo la establecida. La fisonomía de su pintura se debe a sí misma, es una configuración de formas y colores que ha crecido desde su pasado, no desde el pasado de otros, no desde el pasado de la cultura[119].

En 1933 crea *Dafnis y Cloe* (punta seca, 26x32,5 cm.), de técnica certeramente depurada[120], obra que nos va a ocupar en este trabajo. Cuando comienza a grabar, Miró es ya un pintor reconocido con un lenguaje personal y, como señala María Lluisa Borrás, "en su obra gráfica es donde mejor podemos observar su constante y encarnizada lucha contra la facilidad. El dominio de la técnica, en vez de hacerlo caer en la rutina, le abre nuevos caminos de creación, que se caracterizan por la búsqueda constante de métodos y procedimientos que hicieran posible una realización más rápida, para satisfacer su deseo de espontaneidad y frescura."[121]

Dafnis y Cloe se inscribe dentro de la temática pastoril, al igual que *Pastoral*, anteriormente citada, y fue realizada por encargo de Yvon Zervos.

La naturaleza en su estado puro y lúdico es un motivo constante en la obra de Miró, que "somete al mundo a un proceso de metamorfosis y nos ofrece la oportunidad de asistir a ella y decidirnos por uno u otro de sus momentos: puede ser diablo, insecto o

[119] BOZAL, V., *Historia del arte en España*. 1972, p. 354.
[120] BORRÁS, M. L., "De la figuración al gesto". En Cat. de Exp. *Joan Miró. De la Figuración al Gesto. Obra gráfica 1933-1963*. 1993, p. 15.
[121] *Ibídem*.

lagarto, como otras figuras pueden ser arañas, sexos o estrellas. La posibilidad de participar en una naturaleza común se ofrece en esa transformación y gracias a ella […] La relación con la naturaleza, que tan difícil parecía en los primeros cuadros del artista, ha encontrado ahora una clave que no abandonará nunca. Quizá por ello su dependencia de un movimiento concreto, el surrealismo, siempre será débil, pues Miró vuelve la vista a los problemas que habían afectado a los artistas antes de la vanguardia, en los años 1900-1910, aunque su mirada, en el sesgo con que se ejerce, no olvide la vanguardia [...]"[122]

También del año 1933 son los cinco dibujos sobre el tema del Minotauro, una serie con lápiz plomo sobre papel con gran humor y fantasía, propias de la obra de Miró. Sus Minotauros, como todos los demás temas mitológicos de su obra, no tienen ninguna relación directa con el mito clásico. Son más ejercicios de fantasía en un lenguaje plástico personal y figurativo.

En 1935 crea la cubierta para el número 7 de la revista *Minotaure.* El Minotauro de Miró presenta elementos plásticos que se basan en la simplicidad y en la claridad, y su resultado final nada tiene que ver con la carga simbólica de las cubiertas de Picasso, Dalí y Masson[123].

3. 4. 2. Joan Massanet

Joan Massanet[124] (1899-1969) nace en L'Armentera, Gerona, y estudia Farmacia en Barcelona y en Madrid. Crea sus primeros cuadros de influencia cubista el año 1925 e inmediatamente después se aproxima al surrealismo. En 1927 conoce a Max Ernst, a Giorgio de Chirico y a Dalí, que ejerce gran influencia sobre él[125].

Su primera pintura surrealista es de 1926, y aunque presenta una estructuración de planos todavía cubista, de cuya estética proceden también la utilización de diversos

[122] BOZAL, V., *Arte del siglo XX*..., p. 337.
[123] LOIZIDI, N., *El mito del Minotauro*…, p. 46.
[124] Ver también: Cat. de Exp. *Massanet*. Barcelona, Galería René Métras, 1973. – *Massanet. Exposición Antológica, 1899-1968*. Gerona, Fontana d'Or, 1979. – *Pinturas de Joan Massanet*. Barcelona, Sala Carlat, 1953. PIJOAN, N., "Joan Massanet". *Art*. (Figueras) 3 (1979). PUIG, A., "Joan Massanet o la silenciosa investigación plástica contemporánea". *Artes Plásticas* (Barcelona) 25 (1978). RACIONERO, L., "Massanet: surrealista ampurdanés". *El País*. Madrid, 19 abril 1979. VALLES ROVIRA, J., "Manera-Massanet-Massot-Molons-Sibecas-E. Vallés y la pintura ampurdanesa". *Correo de las Artes*. Núm. 32, 1961.
[125] BONET, J. M., *Diccionario de las vanguardias*…, p. 409.

materiales, no obstante su concepción es ya surrealista, cercana a Miró[126]. Según García de Carpi[127] las obras pintadas al final de los años veinte condensan y resumen todas las aportaciones que nutren su arte; en este sentido, *Visión surreal* (1928-29) –obra donde aparece una figura femenina de espaldas, transposición fiel de la Venus que preside el cuadro de Dalí *Venus y Cupidillos*– es muy representativa. La obra realizada por Massanet hasta el año 1936 está claramente influenciada por Salvador Dalí, como evidencian títulos como *Rastro fatídico de simulacro sólido* o *La aparición de Vermeer de Delft en el Golfo de Rosas*, así como la persistente utilización de elementos iconográficos tales como miembros alargados y reblandecidos, materias viscosas y figuras teleplasmáticas[128]. También Max Ernst, Miró, El Greco y De Chirico son referencias constantes en la pintura de Massanet, sobre todo este último; los maniquíes y los seres sin rostro se repiten en su obra, y no desaparecerán hasta después de la Guerra Civil[129].

Rasgos constantes de su pintura son las frecuentes alusiones clasicistas, sobre todo arquitectónicas, las figuras estáticas, la elaboración de los ropajes, los paisajes desolados y con amplias perspectivas, los miembros cortados y las visiones oníricas[130]. *El nacimiento de Venus* (1929-1930), obra que examinamos, pertenece a esta primera época del pintor y contiene todos los elementos de su pintura: alusiones clasicistas, figura estática, paisaje desolador, amplia perspectiva y rasgos surrealistas[131].

Empieza a exponer en 1936, en la primera exposición Logicofobista y en el Primer Saló de la Associació d'Artistes Independents. Su primera exposición individual tiene lugar en 1953, en la sala Carlat de Barcelona.

3. 4. 3. Federico García Lorca

Federico García Lorca[132] (1898-1936), nacido en Fuente Vaqueros, Granada, fue el primero del núcleo madrileño surrealista, ligado a la Residencia de Estudiantes, en

[126] GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista española (1924-1936)*. 1986, p. 95.
[127] *Ibídem*.
[128] *Ibíd*., p. 96.
[129] *Ibíd*.
[130] *Ibíd*., pp. 96-97.
[131] *Ibíd.*, p. 96.
[132] Ver también: CANO, J. L., *García Lorca.* Barcelona, Destino, 1950. FEAL DEIBE, C., *Eros y Lorca.* Barcelona, Edhasa, 1973. GARCÍA LORCA, F., *Federico y su mundo.* Madrid, Alianza, 1981. PRIETO,

elaborar una obra gráfica de carácter surreal, hecho en el que influyó su estrecha amistad con Dalí y el grupo catalán vinculado a la revista *L'Amic de les Arts*.

Sus primeros contactos con el dibujo, según García de Carpi, están relacionados con la puesta en escena de sus obras teatrales[133], y el interés por la pintura irá creciendo y arraigándose en su misma visión lírica hasta formar parte integral de su modo de interpretar la realidad.

Se conserva un número considerable de caricaturas de café del año 1923, "con ruda y a la vez ingenua intención satírica"[134], donde aparecen tratados, junto a personajes de un contexto vital difícilmente documentable, otros que parecen aludir al mundo intelectual de la Universidad, a la monarquía, a los políticos, al clero.

En 1927 realiza su primera exposición de dibujos en las Galerías Dalmau de Barcelona, donde se encuentra con motivo del montaje de su obra *Mariana Pineda* en el Teatro Goya. Lorca expone veinticuatro dibujos, "con homenaje explícito en su misma ordenación"[135]: 1. *Claro de luna.* 2. *Sueño del marinero*. 3. *Vaso de cristal*. 4. *Vaso de cristal*. 5. *Dama en el balcón*. 6. *Payaso*. 7. *Gota de agua*. 8. *Ojo de pez*. 9. *Escándalo*. 10. *Santa Teresita del Santísimo Sacramento*. 11. *Claro de circo*. 12. *Naturaleza muerta*. 13. *Payaso japonés*. 14. *Leyenda de Jerez*. 15. *Teorema del jarro*. 16. *La mantilla*. 17. *La musa de Berlín*. 18. *El viento Este*. 19. *Teorema de la copa y la mandolina*. 20. *Merienda*. 21. *Pecera*. 22. *Beso en el espejo*. 23. *Naturaleza muerta*. 24. *Retrato del pintor Salvador Dalí*.

En los títulos de sus dibujos se reflejan los temas de su producción gráfica. "Si desentrañamos el 'teorema' que irradia la simple enumeración de títulos, nos encontramos con geometrismo cubista, mundo circense de Picasso y Ramón Gómez de la Serna, andalucismo legendario, abstracción estilizadora, desdoblamiento en la representación de personajes del sueño y de la vigilia, de vida y muerte, de lo material y de su sombra o reflejo intelectual"[136]. Es obvio que hasta el momento los motivos mitológicos no entran en sus dibujos a pesar de su contacto con los surrealistas.

G., *Dibujos de García Lorca.* Madrid, Afrodisio Aguado, 1955. RODRIGO, A., *García Lorca en Cataluña*. Barcelona, Planeta, 1975.

[133] En 1923, con ocasión de la fiesta de los Reyes Magos, Lorca escenificó en su casa con los títeres de Cachiporra *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, encargándose él mismo de los decorados junto con Hermenegildo Lanz (GARCÍA DE CARPI*,* L.,*La pintura surrealista…,* p. 173).

[134] HERNÁNDEZ, M., *Libro de dibujos de Federico García Lorca.* 1990, p. 15.

[135] *Ibídem*., p. 20.

[136] *Ibíd.*, p. 21.

Con *Venus* (1927-1928, tinta china y lápices de color sobre papel, 16x 12 cm.) Lorca rompe con la melancólica recreación de figuras femeninas –andaluzas con mantillas, retratos imaginarios de la "dama española"– (nos referimos a los dibujos *Muchacha granadina en un jardín*, 1924, *Dama en el balcón*, 1925), algo que va a repetir años más tarde, en 1934, en un dibujo que ilustrará el poema de Pablo Neruda "Agua sexual".

3. 4. 4. Antoni García Lamolla

Antoni García Lamolla[137] (1910-1981) nace en Tarragona y vive allí hasta los catorce años. Su familia se traslada a Lérida en 1924. Sus primeras obras de interés las realiza alrededor de 1928, entre las que encontramos multitud de retratos. Lamolla fue autodidacto; "su verdadera formación, el proceso de madurez humana y artística, la llevó a cabo en contacto con el grupo de jóvenes entusiastas que lanzaron en Lérida la revista *Art*."[138]

En efecto, el surrealismo llega a la ciudad de Lérida en 1933, junto con otras corrientes vanguardistas, contrarias a la tradición cultural de las tierras leridanas, la literatura y la música enraizada en la *Renaixença*, la pintura de género y la escultura académica. Enric Crous i Vidal es el que reunirá a los jóvenes pintores –entre ellos Lamolla– introduciendo las nuevas corrientes y manteniendo contactos con Barcelona. Así van conformándose las coordenadas estéticas en las que se asienta su plástica y su paulatina evolución hacia el surrealismo.

En 1935 realiza con gran éxito su primera exposición individual, que tuvo lugar en el Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción de Madrid. Manuel Abril, crítico que escribía en *Blanco y Negro*, y que presentó a Lamolla en Madrid, apunta: "La exposición de Lamolla es una de las exposiciones de superrealismo más serias que ha visto Madrid. Con todo, y ser este muchacho principiante, concibe su arte en serio, sintiendo de veras, por su cuenta, y lo ejecuta con sentido de la plástica al pintar y con sentido de la alusión al sugerir. Ni hay freudianismos sexuales, a Dios gracias, ni hay escatología, ni esnobismos: hay un sentido poético y sensibilidad, variando adecuadamente

[137] Ver también: ANÓNIMO, "Antoni G. Lamolla". *Art*, núm. 0, Lérida, 1934. – "Concept a l'exposició Lamolla". *La Tribuna*. Lérida, 31 de enero 1936. – "Clausura de l'exposició Lamolla". *La Tribuna*. Lérida, 1 febrero 1936. Cat. de Exp. *Lamolla*. Madrid, Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción, 1935. – *Lamolla, 1928-1934*. Lérida, Exposición Círculo Mercantil, 1934.
[138] GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista...,* p. 104.

sus medios expresivos según se trate de un óleo, de un dibujo superrealista o de los dibujos del natural que expone, dos dibujos de niño tan bien sentidos en su línea –y en sus líneas– como los otros cuadros en la suya."[139]

Como señala García de Carpi[140], por entonces Lamolla, al contrario que la mayoría de los pintores surrealistas, proclives a ampulosos títulos, no pone nombre a sus obras.

En 1936 celebra una segunda exposición individual en el Círculo Mercantil leridano, integrada por obras figurativas de su período de formación. También es uno de los participantes en la gran exposición de Arte Español, organizada en París por la Sociedad de Artistas Ibéricos en el Museé des Ecoles Étrangères Contemporaines del Jeu de Paume, en febrero-marzo de 1936.

Lamolla está vinculado a ADLAN, por lo que participa en las exposiciones colectivas más importantes del grupo, como la *Exposición de Arte Contemporáneo* de Tenerife en 1936, y la *Exposició Logicofobista* de las Galerías Catalònia, el mismo año. En esta última exposición presenta seis cuadros, entre los que destaca *L'espectre de les tres gracies dins l'aurea subtil*, obra que incluimos en nuestro trabajo, considerada por la crítica una de sus mejores obras[141].

Tras la guerra civil se exilia en Francia, donde es profesor de dibujo, y vuelve periódicamente a Lérida. Lamolla es uno de los surrealistas españoles más interesantes, pero a la vez difícil de encasillar. En líneas generales, predominan en su pintura las formas organicistas[142] y las masas biomórficas con claras referencias a las esculturas de Hans Arp. Lamolla alterna obras con fuertes contrastes de color con otras más intimistas, donde utiliza una gama de colores muy reducida, y en todas sus pinturas aparecen peculiares figuras humanas que se mueven en un espacio inexistente e intuido.

[139] ABRIL, M., "Carmen Liñán, Carlota Brand, Buylla, Borrás y Lamolla". *Diario de Madrid*, 4-12-1935.
[140] GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista...,* p. 105.
[141] *Ibídem*, p. 109.
[142] *Ibídem*, p. 108.

3. 4. 5. Eugenio Granell

Eugenio Fernández Granell[143] (1912-2001) nace en La Coruña y pasa su infancia en Santiago de Compostela. Con su hermano Mario realiza manualmente la revista *Sir* (Sociedad Infantil Revolucionaria), a raíz de lo cual obtiene sus primeros contactos literarios y artísticos (Carlos Maside, Manoel Antonio, Luis Manteiga, Arturo Cuadrado y otros).

En 1928 traslada su residencia a Madrid para cursar estudios de violín en la Escuela Superior de Música. En la capital frecuenta la tertulia que se reúne en torno a Eduardo Dieste y el estudio de Fernández Mazas. También en Madrid tiene sus primeros contactos con el ambiente político izquierdista y colabora con la revista Nueva España. En 1935, ingresa en el POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista) y colabora escribiendo crónicas musicales en la revista madrileña *PAN*.

En 1939, como muchos intelectuales, se exilia, primero a Francia y después a distintos países americanos: República Dominicana, Guatemala, Puerto Rico, para afincarse definitivamente en Nueva York en 1957. Su actividad principal en el exilio es la pintura, que compagina con colaboraciones periodísticas. Su obra pictórica se inserta en el surrealismo americano, fruto de la diáspora surrealista que siguió a la invasión alemana de Francia.

En 1941 conoce a André Breton, encuentro decisivo para la aceptación de los postulados del movimiento. Desde los años cuarenta sus obras figuran en muchas de las grandes manifestaciones del surrealismo y realiza exposiciones individuales en Europa y América.

En 1949 publica su primer libro bajo el título de *Artes y Artistas en Guatemala*, una recopilación de diversos textos, y en 1951 publica en Puerto Rico *Isla Cofre Mítico*, texto ilustrado con dibujos propios. Según García de Carpi[144], *Isla Cofre Mítico* es de alguna manera una réplica de *Martinique Charmeuse de Serpents*, escrita por Breton e ilustrada por André Masson, pero sobre todo es un canto a las islas en general como

[143] Ver también: AA VV, *Le Surréalisme en 1947*. París, Maeght, 1949. AA VV, *Almanach surréaliste du demi-siècle*. París, Sagittaire, 1950. ARANDA, José Francisco, *El surrealismo español*. Barcelona, Lumen, 1982. IRIZARRY, Estelle, *La inventiva surrealista de E. F. Granell*. Madrid, Ínsula, 1978. MOLINA, César Antonio, (ed.), *Eugenio Granell*. La Coruña, Ayuntamiento, 1986. TARNAUD, Claude, *Braises pour E. Granell*. París-Nueva York, Phases, 1964.
[144] GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista…*, p. 241.

elemento poético. Dentro de su producción literaria posterior hay que destacar las novelas *Lo que sucedió* y *La novela del indio Tupinamba.*

Desde 1960 colabora con el grupo Phases y ese mismo año se le concede el Premio Internacional de la Fundación William y Norma Copley, de Chicago, premio que le proporciona un prestigio internacional que nunca tuvo en España, tal vez porque la totalidad de su obra ha sido realizada fuera de la Península Ibérica.

Como apunta Juan Manuel Bonet[145], en el aprendizaje de Granell contaron Picasso, Giorgio de Chirico, Miró, Dalí, pero también las nuevas perspectivas abiertas por la obra norteamericana de Marx Ernst y André Masson, y los primeros grandes logros de Matta, Lam y Paalen. "Algunas de aquellas influencias, por ejemplo la de Dalí, patente en el primer cuadro que de Granell se conserva, *El jardín de la Sirena* (1942), iban a dejar pocas huellas. Otras fueron más determinantes, y pienso en la de Giorgio de Chirico metafísico, y en la de Picasso. De este último heredó Granell ese gusto por el arte primitivo y esa tendencia cubista a la geometrización cuyas huellas son patentes en sus *Cabezas de indios*, y que seguirían siendo determinantes en su obra al menos hasta las *Máquinas* de mediados de los años cincuenta. Por lo demás, quien repase la lista de sus escritos y conferencias comprobará que Picasso, al que considera como miembro de pleno derecho del movimiento surrealista, ha sido una de las pasiones fijas de Granell."[146]

Su obra abarca una gran diversidad de técnicas, óleo, guache, dibujo, acuarela, litografía, collage. Sus primeras obras de los años cuarenta, con figuras geométricas, evidencian la influencia de Picasso, pero pronto alcanza un lenguaje personal de exuberante vitalismo, propio del surrealismo americano. Evita la narratividad y prefiere la presentación de figuras, personajes y motivos de todo tipo, reconocibles o no, que tienen siempre autonomía plástica[147]. Este rasgo de su pintura hace que los personajes mitológicos de su obra –por ejemplo los centauros– no se inscriban en ningún contexto de narración mitológica. También se ocupa de resaltar la claridad en lo representado, una característica propia del arte popular, y para ello atiende el dibujo y define con claridad las zonas de color[148]. Según García de Carpi[149], el proceso de abstracción que se desarrolla en su pintura afecta también a los títulos de sus obras, que con el paso de los años dejan de ser

[145] BONET, J. M., "Un pintor-poeta". En Cat. de Exp., *E. Granell*, 1989, p. 12.
[146] *Ibídem*, pp. 12-13.
[147] BOZAL, V., *Arte del siglo XX…,* p. 95.
[148] *Ibídem*.
[149] GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista...*, p. 242.

descriptivos para convertirse en complejos enunciados que subrayan, bien en clave irónica, bien en clave fantástica, la irrealidad de la obra.

Su temática es también muy amplia y puede destacarse la predilección del pintor por dos tipos de temas: por un lado los de origen español, con personajes como el torero, Carlos V o el bandolero de Córdoba, y por otro los extraídos del mundo indígena americano[150].

El primer ser mitológico aparece en *El jardín de la Sirena* (1942), obra de lenguaje realista-onírico donde se aprecia la influencia de Dalí; pertenece a su producción temprana, en la que es posible la identificación de objetos y seres, algo que cambia en su etapa de madurez. Obra temprana es también el dibujo *El suplicio del centauro en el desierto* (1944), donde se muestra el centauro más curioso de la pintura española –del cuerpo humano conserva solamente el rostro–, en un paisaje desértico. Del año 1944 es la obra *Tragedia clásica*. *Hombre animal* es un dibujo de 1950 que presenta a un hombre-caballo, ser que coincide con los centauros, sentado en el suelo. En 1951 pinta *La Esfinge sin Edipo está contenta*. En sus obras *Los trabajos de Venus* (1954) y *Los juegos de Venus* (1958), Granell independiza totalmente las distintas formas de su representación tradicional y se ocupa de un motivo clásico del repertorio surrealista.

En *El discurso del centauro a los filósofos* (1976), donde aparece un ser mitológico, se observa *horror vacui*, un notable abigarramiento de la superficie del cuadro semejante al de los pueblos primitivos, que provoca un efecto de gran decorativismo[151]. *Centauro excitado* (1985) es la última obra de Granell con tema mitológico.

3. 4. 6. Óscar Domínguez

Hijo de una familia acomodada, Óscar Domínguez[152] (1906-1957) nace en Tenerife (Islas Canarias). Realiza su primer viaje a París en 1927, por negocios. Las exportaciones de frutas de la empresa familiar no le interesan demasiado y después de la

[150] *Ibídem*.
[151] *Ibíd.*
[152] Ver también: CASTRO, F., *Óscar Domínguez y el surrealismo*. Cátedra, Madrid, 1978. Cat. de la Exp. *Óscar Domínguez*. Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria, del 30 de abril al 10 de mayo, 1969. WESTERDAHL, E., *Óscar Domínguez*. Barcelona, Colección Nueva Órbita 1968, - *Óscar Domínguez*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1971.

muerte de su padre se obliga a dedicarse, por razones de supervivencia, al dibujo publicitario.

En 1931, después de su contacto con los surrealistas franceses, se dedica de lleno a la pintura. La influencia de Max Ernst y Dalí en sus primeras obras lo acercan más a los surrealistas, para los que organiza una exposición en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, en 1933.

En 1934 se produce su adhesión formal al surrealismo y desde entonces participa en las tertulias del café La Place Blanche, así como en las que tenían lugar en la Dome y otros locales de Montparnasse.

En su producción pictórica de los años treinta abundan las referencias isleñas con alusiones concretas a la flora y orografía canarias. Su pintura tiene un "humor extraño", humor entendido como motor de la actividad humana. No hay que olvidar que el surrealismo consideró el humor como una de las formas más eficaces de subversión de la realidad.

Sus composiciones de los años treinta también recogen motivos tópicos del surrealismo daliniano –alargamiento de los miembros, empleo de figuras protoplasmáticas, alteraciones en la conformación anatómica, desbordamientos–.

Pronto pasa a realizar objetos sin abandonar la pintura y realiza también abundantes calcomanías, "un procedimiento que, si bien remitía al automatismo y el azar de los surrealistas, no resultó a la postre demasiado excitante."[153] La figura humana, la figura del toro, la referencia a la pintura, y todo esto dentro de espacios solitarios, abstractos y enigmáticos, constituyen los motivos de su pintura.

En 1936 participa en las exposiciones surrealistas de Copenhague y Londres y en 1937 en las de Tokio, París y Ámsterdam, así como en la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealisme* del Museum of Modern Art de Nueva York.

Después de 1937 inicia su período cósmico, con obras de imaginarios paisajes rocosos y volcánicos, y pinta telas donde se aprecia la influencia de Picasso.

Entre 1939 y 1956 participa en numerosas exposiciones en París, Madrid, Nueva York, Bruselas.

En el período de posguerra se acerca, más que a una purificación gráfica evocadora de Klee y próxima a la abstracción –dirección hacia la que nunca llegó a dar un paso definitivo–, al estilo de Picasso. Después de la guerra no se reintegra al grupo

[153] BOZAL, V., *Arte del siglo XX…*, p. 590.

de Breton. A pesar de esto, Domínguez, ligado sentimental e ideológicamente al movimiento, fue uno de los pocos decididos del surrealismo español.

La obra suya de tema mitológico que vamos a tratar es *Minotauro* (1950). *El rapto de Europa* (1955), producción de su última etapa y con tema sacado de la mitología clásica, tiene características similares a la anterior, y también una clara influencia picassiana.

3. 4. 7. Esteban Francés

Esteban Francés[154] (1913-1976) nace en Port-Bou, en el Ampurdán catalán; sus primeros años transcurren en Figueras, donde descubre su vocación de pintor. En 1925 se traslada a Barcelona con su familia y se ve obligado a cursar estudios de Derecho. Por las noches acude a la Escuela de Lonja hasta que deja definitivamente la universidad para continuar su formación artística de manera casi autodidacta.

En 1932 entra en contacto con los promotores del grupo ADLAN, del cual se hace miembro, y conoce a Remedios Varo. También entra en contacto con algunos miembros del grupo surrealista parisino, como Éluard y Óscar Domínguez, durante la estancia de éstos en Barcelona. Participa con tres pinturas en la *Exposició Logicofobista* celebrada en mayo de 1936. A los dos meses de inaugurarse la exposición estalla la guerra civil y Esteban Francés se une al ejército republicano; en 1937 se exilia a París, siguiendo a Remedios Varo, donde se incorpora al grupo surrealista.

Desde la etapa barcelonesa y sus comienzos como pintor, Esteban Francés desarrolla un surrealismo de raíz daliniana, con fuerte dependencia de la figuración y exploración en el mundo del inconsciente[155]. En sus obras tempranas aparecen recursos característicos del vocabulario daliniano, como los alargamientos de miembros o las materias viscosas, a veces operando sólo como meras citas, y sin caer nunca en el simple mimetismo[156].

En París colabora en la construcción y montaje del Pabellón Español de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna y conoce a Roberto

[154] Sobre Esteban Francés no existe bibliografía monográfica.
[155] ALIX, J., "Sublimador de quintaesencias". En Cat. de Exp. *Esteban Francés, 1913-1976*. 1997, pp. 28-29.
[156] GARCÍA DE CARPI, L., "En nombre de Freud". En Cat. de Exp. *Esteban Francés, 1913-1976*. 1997, p. 46.

Matta y Gordon Oslow Ford. Durante el verano de 1938 Matta y Ford elaboran todo un universo teórico y fantástico basado en la historia, las ciencias y las matemáticas, influidos, entre otras cosas, por las modernas teorías matemáticas de Henri Poincaré, sus estudios sobre la "mecánica celeste" y el problema del "tercer cuerpo", así como por las lecturas de *Tertium organum* de Ouspensky, que les conduce a la elaboración de una nueva idea de la pintura que va más allá del mero automatismo o de la intuición poética[157]. Se plantean la representación de un universo nuevo cuyo lugar está más allá del mundo de los sueños, "en un lugar donde no existen modelos y que sólo podía ser revelado a través de la pintura"[158]. Escribe Josefina Alix: "La compleja elaboración de este proceso que iba a culminar en las 'morfologías psicológicas' de Matta, en ocasiones denominadas como 'paisajes interiores' se adornaba, por tanto, de todo un entramado teórico que parecía tender hacia una concepción diferente del surrealismo, casi podría establecerse como un nuevo movimiento que poco tenía que ver con las primitivas teorías elaboradas por Breton años atrás. El intentar dar forma a mundos hasta entonces desconocidos, entrañaba también la búsqueda de las transformaciones que se operaban en esos mundos interiores. En este sentido, comenzaba a plantearse el hallazgo de nuevos mitos en los que apoyarse ante una situación histórica como la que se vivía en aquellos momentos."[159] Esteban Francés participa inmediatamente de estas ideas; la multiplicación de planos y la búsqueda de efectos espacio-temporales comienzan a ser evidentes en *Laberinto 39 o Morfología psicológica* (1939), obra que incluimos en el presente trabajo.

En esta época su pintura evoluciona desde un surrealismo genérico hacia la representación de imágenes más personales[160]. En muchas de sus obras aparecen paisajes subterráneos y en otras pueden percibirse grandes formas biomórficas que parecen flotar en el espacio[161]. Una de esas obras, titulada *Río*, aparece reproducida en mayo de 1939 en la revista *Minotaure*. Según Thomas Windholz, a diferencia de la mayoría de los surrealistas parisinos de la "primera generación", Esteban Francés se mantiene al margen de los debates políticos doctrinarios y junto con Gordon Oslow Ford y Roberto Matta intenta llegar más allá de los primitivos estadios del automatismo

[157] ALIX, J., "Sublimador de quintaesencias…", pp. 29-30.
[158] *Ibídem*, p. 30.
[159] *Ibid.*
[160] WINDHOLZ, T., "Una vida eclipsada". En Cat. de Exp., *Esteban Francés, 1913-1976*. 1997, p. 15.
[161] *Ibídem*.

y de la representación del subconsciente onírico, pretendiendo plasmar en sus lienzos la llamada cuarta dimensión[162].

En 1939 estalla la Segunda Guerra Mundial y parte rumbo a Argentina. Hacia finales de 1941 o principios de 1942 llega a México y se reúne con Gordon Oslow Ford. Durante su estancia en México desarrolla un lenguaje pictórico con coloridos brillantes, poblado de criaturas inventadas, pero también cotidianas –toros, gallos, caballos–. Esferas y asteroides aparentemente en movimiento llenan sus lienzos. En 1942, desde México, participa en la exposición *The First Papers of Surrealism*, que se lleva a cabo en Nueva York, y en 1944 realiza la portada de la revista *View.*

La primavera de 1945 se traslada a Nueva York y participa con tres obras en la exposición *The Fantastic in Modern Art* de la Hugo Gallery, y en 1946 realiza otra individual que obtiene un éxito de crítica importante aunque muy pocas ventas. Después de este período creativo, las dificultades económicas y familiares y la ausencia de habilidad necesaria para conseguir entrar en los circuitos de galeristas y patrocinadores lo llevan a abandonar prácticamente la pintura. Su última exposición tiene lugar en Inglaterra en octubre de 1949. Según Thomas Windholz, Esteban Francés, "distanciado del Surrealismo, se negó a aceptar el Expresionismo Abstracto, y no pudo o no quiso invocar su fuerza interior para encontrar una nueva vía a su creación."[163].

Entre 1949 y 1969 trabaja con mucho éxito en el diseño de escenografías y trajes para ballet. Su imaginación, su manejo de los colores, su aptitud para el diseño figurativo y el sentido del espacio "compartimentado" que había aparecido en sus últimas pinturas, supone un bagaje que se adapta perfectamente al teatro[164].

Los últimos años de su vida los pasa en Mallorca, donde realiza una serie de collages titulados *Recuerdos de infancia.* Sus últimos cuadros, según García de Carpi[165], dan la sensación de que Francés al final de su vida logra asumir toda su actividad anterior, pero el asfixiante componente alegórico le impide encontrar el lenguaje apropiado. De esta última etapa es *Minotauro o las variaciones del pene* (1972-1976), obra que examinamos en el presente trabajo. Hay que apuntar también que en *La morada del pintor* (c. 1973-1976) aparece el motivo mitológico del rapto de Europa.

[162] *Ibíd*., p. 16.
[163] *Ibíd*., p. 20.
[164] *Ibíd*., pp. 21-22.
[165] GARCÍA DE CARPI, L., "En el nombre de Freud…", p. 62.

Los dos motivos mitológicos que aparecen en la obra de Esteban Francés en los últimos años de su vida, pueden ser fruto de su relación con el grupo surrealista y con el psicoanálisis.

3. 4. 8. José Moreno Villa

Poeta y pintor, José Moreno Villa[166] (1887-1955) nace en Málaga en 1887 y a los dieciocho años se traslada a Alemania para estudiar Químicas. La empresa familiar de vinos no le interesa demasiado y abandona la carrera universitaria para dedicarse a la literatura. Una enfermedad le obliga a regresar a Málaga y de ahí se traslada a Madrid. En 1917 se instala en la Residencia de Estudiantes, donde conoce a Lorca, Prados, Altolaguirre, Cernuda, Alberti, y encuentra el medio adecuado para escribir y pintar.

En 1921 aprueba unas oposiciones al cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos y obtiene la plaza de bibliotecario en el Instituto Jovellanos de Gijón, donde se hace cargo de la catalogación de los dibujos procedentes de las colecciones de Jovellanos y Cean Bermúdez, desaparecidas más tarde durante la Guerra Civil. El mismo año traduce, por encargo de Ortega y Gasset, la obra de Wölfflin *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. En 1922 regresa a la Residencia de Estudiantes y más tarde, en 1931, ejerce de director del Archivo del Palacio Nacional.

Moreno Villa empieza a pintar de forma continuada a partir de 1924; sus primeras obras están influenciadas por el cubismo y recuerdan a Picasso y Braque. Según García de Carpi[167], su aplicación al arte de vanguardia es tal que llegan a repelerle los cuadros del Museo del Prado, por lo que tiene que abandonar durante una temporada las visitas que solía realizar los sábados con grupos de estudiantes.

Participa en la exposición colectiva de los Ibéricos en 1925, y dos años más tarde realiza su primera exposición individual en el salón de automóviles Chrysler, en la que presenta dibujos, pinturas, grabados e ilustraciones para el *Polifemo* de Góngora.

Tras un cubismo inicial, su producción pictórica fue acercándose hacia la estética surreal, aunque aceptada con todo tipo de matizaciones y nunca con carácter de

[166] Ver también: ESPINA, A., "Pinturas, dibujos y grabados (Moreno Villa)". *Revista de Occidente*, nº 54, septiembre 1927. – "El ingenio en función plástica (Obras de Moreno Villa)". *La Gaceta Literaria*, nº 25, 1 de enero 1928.
[167] GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista…*, p. 220.

exclusividad[168]. Según García de Carpi: "es muy significativo a este respecto que habiendo desarrollado una considerable labor teórica y crítica como a través de conferencias y escritos en los que vertía sus opiniones sobre pintura y literatura, no exista ningún texto suyo sobre este tema. Su caso muestra, una vez más, que el surrealismo fue aceptado por muchos de nuestros pintores única y exclusivamente porque era la opción límite en un momento histórico determinado, pero sin mediar la necesaria asimilación de sus contenidos vitales e ideológicos."[169] La producción surrealista de Moreno Villa muestra diversidad de registros, aunque predomina el automatismo de funcionamiento simbólico. También hay que apuntar que Moreno Villa no alcanza el refinamiento cromático ni el ilusionismo verista que observan los surrealistas catalanes, pero crea un tipo de composición muy característica, en el que, al margen de toda relación lógica y sin ningún tipo de proporción espacial, enfrenta representaciones esquematizadas con elementos iconográficos que se repiten continuamente[170].

Su relación con la mitología clásica es muy particular. El mito más atrayente para el pintor fue el de Sísifo, "no por el origen de la condena del personaje, sino por la naturaleza misma del castigo que le fue impuesto. En su eterno volver a empezar, la tarea de Sísifo es tan esforzada y afanosa como absurda e inútil."[171] En *Con la piedra a cuestas* (1931) Moreno Villa recrea el mito de Sísifo: un hombre desnudo, de rodillas, intenta levantar una piedra en un paisaje vacío, con unas llamas en el fondo –reiterado *leitmotiv* de su obra–. Las piedras son un elemento recurrente en su pintura.

Sin título o Las tres gracias (1932) es la segunda obra de Moreno Villa con protagonistas mitológicos. Las tres figuras femeninas están mutiladas y sus cuerpos recuerdan también piedras blancas torneadas.

Del mismo año es la obra conocida como *Sirena y Neptuno* o *Sin título* o *Butes y la sirena* (1932). La figura con forma de sirena que sale del mar es fácilmente reconocible, pero la que debería ser Neptuno (según el primer título) no posee ningún atributo del dios. Según Eugenio Carmona, Moreno Villa selecciona una historia casi marginal del viaje de los Argonautas: "Orfeo salvó a Jasón y a sus compañeros de la seducción de las sirenas. Sólo uno de ellos, Butes, oyó la cadenciosa melodía y

[168] *Ibídem*, p. 224.
[169] *Ibíd*.
[170] *Ibíd*., pp. 225-226.
[171] CARMONA, E., "Nuevo encuentro con José Moreno Villa, pintor del arte nuevo". En BOZAL, V. (ed.), *Creadores del Arte Nuevo*. 2002, p. 151.

sucumbió al hechizo. En última instancia, Afrodita, diosa del amor, pudo salvarle, pero a condición de que abandonara el viaje, se separara del resto del grupo y fundara una ciudad en el Mediterráneo con un templo consagrado a la diosa. Moreno Villa acompañó su composición con la figura de un pájaro, que en Alciato se relaciona tanto con la castidad como con el pecado."[172]

Sin título o *Alegoría* o *Venus y la tortuga* (h. 1933) está basada en el conocido emblema *Venus y la tortuga* y demuestra el interés del pintor por la iconografía emblemática. Según Eugenio Carmona[173], la obra transforma o reconduce las posibilidades de la imagen surreal al terreno de la iconografía de los siglos XVI y XVII: "Y la verdad es que, aunque el surrealismo fuese el íncipit de esta singular transposición de espacios culturales, el pintor ya se encontraba predispuesto, de motu propio, hacia este tipo de concurrencias, tan sofisticadas, entre tradición y modernidad."[174]

3. 4. 9. Remedios Varo

Remedios Varo[175] (1908-1963) nace en Anglés y durante su infancia recorre gran parte de la Península y del norte de África, debido a la profesión de su padre. En 1927 se traslada a Madrid para realizar estudios en la Academia de San Fernando, donde entra en contacto con los ambientes artísticos de la capital. En 1932 se traslada a Barcelona, donde comparte estudio con Esteban Francés, y participa en la *Exposición Logicofobista*.

En 1937 se marcha a París con Benjamin Péret. En la capital francesa entra en contacto con el grupo surrealista; no solo se relaciona con los españoles allí residentes, como Óscar Domínguez, Josep Viola o Esteban Francés, sino que conoce a Breton, Max Ernst, Paalen y Miró. Interviene en muchas de las actividades del grupo surrealista y es

---

[172] *Ibídem*, p. 156.
[173] *Ibíd*., p. 150.
[174] *Ibíd*.
[175] Ver también: AGOSIN, M. (ed.), *A woman's Gaze: Latin American Women Artists*. Nueva York, White Pine Press, 1988. CHADWICK, W., *Women Artists and the Surrealist Movement*. Londres, Thames and Hudson, 1991. KAPLAN, J. A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988. LAUTER, E., *Women as Mythmakers. Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*. Bloomington, Indiana University Press, 1984. OVALLE, R. (*et al*.), *Remedios Varo. Catálogo razonado*. México, Ediciones Era, 1994. VARO, B., *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990. WALKER, B., *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. Nueva York, Harper Collins, 1988.

colaboradora en la confección del *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, la obra realizada por Breton y Eluard en 1938 con motivo de la Exposición Internacional del Surrealismo, celebrada en la Galería de Beaux-Arts de París. A raíz de la invasión alemana, se traslada con Péret a México en 1942 y se dedica por completo a la pintura.

Según García de Carpi[176], las obras realizadas con anterioridad a su marcha a México están dentro de una línea rigurosamente figurativa y no tienen estilísticamente una unidad semejante a la que observamos en su producción posterior. Remedios Varo creó en México un mundo pictórico muy personal y autónomo, un mundo fantástico en el que, a fuerza de elaboración y pese a la apariencia de arbitrariedad, todo es medida y proporción.

La obra de Remedios Varo es poética y narrativa, se relaciona con fantasías medievalistas mediante la arquitectura, las atmósferas, los seres imaginarios, el vestido de sus personajes y algunos motivos que evocan la tradición alquimista, pero se aleja de la alegoría. Aunque formalmente sus obras puedan ser consideradas como típicamente surrealistas, en ella las imágenes no surgen de manera automática del subconsciente, sino que todo en su pintura es terrestre y usual, pero responde a otras propiedades y se rige por otras leyes, lo que permite a sus personajes una metamorfosis constante que les lleva a asimilar la forma de lo que les rodea[177]. García de Carpi afirma que su experiencia surrealista fue definitiva para canalizar la fantasía que caracteriza su pintura, pero el conjunto de su obra tiene un tono peculiar, una orientación completamente personal que la diferencia del resto de los pintores surrealistas[178].

El único motivo de la mitología clásica que encontramos en su obra es el del centauro, motivo que encontramos también en otros surrealistas. En 1943, un año después de su llegada a México, pinta *Paisaje, torre, centauro* (1943, mixta sobre papel, 35x25,5 cm.), donde encima de una construcción arquitectónica imaginaria aparece un centauro de pequeñas dimensiones. En 1953 aparece otro centauro, esta vez en un dibujo. *Centauro* (1959, lápiz sobre papel mantequilla, 16x12 cm.) es un ser que se asemeja más a un animal y solamente tiene la cara de hombre. Encima del centauro va montado un ser imaginario, muy del estilo de los que pueblan los lienzos de Varo, llevando un paraguas.

---

[176] GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista…,* p. 111.
[177] *Ibídem*, p. 113.
[178] *Ibid.*

3. 4. 10. Josep de Togores

Josep de Togores i Llach[179] (1893-1970), una de las figuras más polémicas del arte catalán[180], nace en Cerdanyola del Vallés y se forma con Félix Mestre y Néstor. En 1919 se traslada a París, donde permanece hasta 1930, fecha de su vuelta definitiva a España.

En París entra en contacto con Picasso, escribe colaboraciones para revistas de Barcelona e interesa al más importante de los marchantes del momento, Kahnweiler, que le organiza una serie de exposiciones: en 1922 en la Galería Simon; en 1924 en la Galería Flechtein de Berlín junto a Picasso, Gris, Chagall, Braque y Derain; también expone en Nueva York, Munich, Düsseldorf y Zurich.

En España se da a conocer con una exposición que organiza Maragall en la Sala Parés de Barcelona. Su presentación en Madrid tiene lugar tres años más tarde, en 1929, en los locales que la Sociedad Española de Amigos de Arte tenía en el edificio de la Biblioteca Nacional; en ambas exposiciones Togores se presenta como pintor realista, y su temática gira en torno a figuras femeninas.

Según García de Carpi[181], su obra encierra grandes sorpresas: aunque casi la totalidad de su producción pictórica se realiza bajo el signo de la objetividad, entre 1928 y 1930 pinta una serie de telas empleando un automatismo rítmico basado en la rapidez de la ejecución. Togores sigue procedimientos similares a los de Masson, y sus obras, que hasta 1930 son muy diversas, poseen sin embargo como rasgo común el predominio del grafismo. "Las concomitancias entre las obras de Togores y Masson son frecuentes. El artista catalán juega, en cuadros como *Dos figuras*, de 1929, con el grafismo superpuesto a la mancha de color, igual que ocurre en obras de Masson de la misma fecha, por ejemplo, *Animaux se dévorant*, del Museo del Arte Moderno de Nueva York, proporcionando ambas obras idéntica sensación de giro y movimiento. Pero en otros

---

[179] Ver también: BENET, R., "L'exposició Josep de Togores". *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 1926. CASSANYES, M. A., "Togores". *L'amic de les Arts*, núm. 10, Sitges, enero 1927. CASTRO ARINES, J., *Dibujos de Togores*. Madrid, Ibérico-Europea de Ediciones, 1970. ESPINA, A., "Togores o la promiscuidad". *La Gaceta Literaria*, núm. 49, Madrid, 1929. GASCH, S., "La pintura de Josep de Togores". *Gaceta de les Arts*, Barcelona, 1926. JACOB, M., *Togores*. (Prefacio a la exposición de la Galería Simón) París, 1922. JOU, J., *Josep de Togores. Pintures de l'época de París, 1928-1930*. Barcelona, Ianua, 1975. JUNOY, J. M., "Josep de Togores". *Troços*, núm. 0, Barcelona, 1916. RAHOLA, C., "Josep de Togores (notes per a una biografía)". *La Revista*, Barcelona, 1927. ULLAN, J. M., *Un altre aspecte de Josep de Togores. Pintures de l'epoque de París*, *1928-1930*. Ianua, Barcelona, 1975.

[180] GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista*..., p. 118.

[181] *Ibídem*, p. 119.

casos Togores se adelanta al pintor francés: sus *Nus*, de 1928, son sorprendentemente parecidos al *Massacre* massoniano de 1933. *Nus* es una obra densa, en la que los trazos aprisionan el espacio. Casi con el *horror vacui* propio de los pueblos primitivos, las figuras, de gran esquematismo, lo ocupan todo, e impiden cualquier relación espacial por desarrollarse en un primer plano."[182]

La obra de José Togores que nos va a ocupar en el presente trabajo se titula *Tres gracias* (1930) y presenta características del automatismo rítmico sin salir de la figuración. No hay que olvidar que el motivo mitológico de las tres Gracias es muy frecuente entre los pintores de vanguardia en los años treinta y la mayoría lo trata con absoluta libertad. Las Gracias de Togores son tres figuras de mujeres vistas de perfil, caminando con gestos muy pronunciados.

Tras su regreso definitivo a España en 1930, su arte se vuelve cada vez más figurativo y, según García de Carpi[183], anquilosado: "Los motivos de la crisis que llevaron a Togores a transformar su arte seguramente no los sabremos nunca. Tendremos que limitarnos a constatar la importancia de su etapa vanguardista, aunque sea éste uno de los casos en que se plantea abiertamente la duda de si el pintor asimiló el surrealismo o fue un mero ejemplo de mimetismo formal. Para él quizá el surrealismo no llegara a ser más que el intento desesperado de encontrar una salida a un arte que se había agostado, pero al que después seguiría aferrado hasta su muerte por razones que sólo cabe adivinar."[184]

3. 5. SALVADOR DALÍ

Salvador Dalí (1904-1989), básicamente pintor, aunque con una actividad artística amplia y polifacética, intervino en casi todos los ámbitos en que puede intervenir un artista plástico: ha practicado la ilustración y el grabado, ha realizado esculturas y joyas, ha creado escenografías y vestuario para ópera y ballet. Su aportación se amplía si tenemos en cuenta los escritos: libros, artículos y conferencias. Su producción literaria le valió la entrada en la Academia Francesa en 1979.

[182] *Ibíd*., pp. 120-121.
[183] *Ibíd.*, p. 119.
[184] *Ibíd*., p. 122.

Nace en 1904 en Figueres. En 1922 muestra ocho obras en la galería Dalmau de Barcelona, en una exposición organizada por la Associació Catalana d'Estudiants, y uno de sus cuadros, *Mercado*, recibe el premio del rector de la Universidad de Barcelona. El mismo año ingresa en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y ocupa una habitación en la Residencia de Estudiantes, donde conoce, entre otros, a Federico García Lorca, Luis Buñuel y Pepín Bello.

El primer cuadro de Dalí que incluye un motivo clásico es *Ninfas en un jardín romántico* (1921, aguada y óleo sobre cartón, 73,5x57,5 cm.), obra de tonos oscuros, donde aparecen figuras femeninas bailando al atardecer, con un edificio de corte clásico al fondo. Alrededor de 1923 observamos la primera figura de Venus en su obra, en *Venus y reminiscencias de Avino* (1923-24, pluma y tinta, 20,5x14 cm.).

Al inicio del curso de 1923 es expulsado temporalmente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando tras haber protestado, junto a otros alumnos, por quedar vacante una cátedra que por derecho correspondía a Daniel Vázquez Díaz. Asiste a la Academia Libre de Julio Moisés, donde tiene por compañeros a Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Francisco Bores y José Moreno Villa. En sus primeras obras se puede apreciar la influencia de Xavier Nogués –en cuadros de tema costumbrista– y de Joaquim Sunyer, a quien Dalí sigue en el tratamiento de los paisajes al modo de Cézanne, y en sus desnudos[185]. También en estos primeros años cultiva un impresionismo en el que no faltan influencias del puntillismo.

En 1925 inaugura su primera exposición individual en las Galerías Dalmau de Barcelona y la crítica destaca la vinculación de su obra con la revista italiana *Valori Plastici*. Dalí invita a García Lorca a pasar las vacaciones de Semana Santa en Cadaqués, donde inician una intensa amistad que repercute decisivamente en la obra de ambos. Del año 1925 es *Venus y cupidillos,* obra de evocación clásica. En estos años tempranos de su carrera el artista se muestra entusiasmado con el motivo de la imagen femenina desnuda ante las rocas de Cadaqués, y el acervo mítico griego le ofrece la posibilidad de tratar libremente un tema clásico[186]. También de 1925 son *Venus y un marinero – Homenaje a Salvat-Papasseit* (óleo sobre lienzo, 216x147 cm.) y *Venus y un marinero* (óleo sobre madera, 43x31,5 cm.), obras que comparten el mismo motivo.

[185] SÁNCHEZ VIDAL, A., "El Joven Dalí: el nido de la urraca". En BOZAL, V., (ed.), *Creadores del Arte…*, p. 165.
[186] BLÁZQUEZ, J. M., "El mundo clásico en Dalí". 1998, p. 238.

Escribe Luis Romero[187] que en el Dalí primitivo, cubista, clasicista y surrealista, y en las etapas que han ido sucediendo, se produce una reiteración de los desnudos; en buena parte de esos desnudos, excluyendo los retratos de Gala[188], hay resonancias próximas o lejanas de Venus.

A estos primeros años pertenece *Ninfas en un jardín romántico* (1921, aguada y óleo sobre cartón, 73,5x57,5 cm.), donde Dalí utiliza el motivo clásico de las ninfas-muchachas, sin mayores pretensiones de penetración en el contexto mitológico.

En 1929 Dalí se integra en el grupo surrealista, teniendo ya elaborado su sistema "paranoico-crítico" –que, muy al contrario de lo que se cree, no debe nada a Lacan: habiendo elaborado su propio registro pictórico, se trata de una asimilación minuciosa pero muy personal del trabajo de Chirico, Max Ernst y Tanguy–.[189] Sostiene Vincent Santamaría[190] que la idea original de la doble imagen atribuida por Dalí al resultado del método paranoico-crítico se encontraba, como él mismo confesará más tarde, en la doble imagen (manto-buitre) que Oscar Pfister descubrió en el cuadro de Leonardo *La virgen de las rocas*, y que respaldaba la tesis que Freud había defendido sobre el pintor florentino en su ensayo *Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci*.

A partir del contacto directo con el grupo surrealista Dalí asimilará las ideas psicoanalíticas y el ideario freudiano, y lo explotará después artística y extraartísticamente[191].

No volvemos a encontrar un tema de la mitología clásica hasta 1936, cuando crea la portada para la revista *Minotaure* y la escultura *Venus de Milo con cajones* (Dalí concibió los cajones y su amigo Marcel Duchamp realizó el objeto). Seguidor de Freud, Dalí quiso plasmar en imágenes las teorías psicoanalíticas afirmando que la única diferencia entre la Grecia inmortal y la época contemporánea es Sigmund Freud, quien descubrió que el cuerpo humano está lleno de cajones secretos que sólo el psicoanálisis está en condiciones de abrir[192].

---

[187] ROMERO, L., *Todo Dalí en un rostro*. 1975, p. 240.
[188] Luis Romero observa que no existe ningún retrato de Gala a la manera de Venus, pero en cambio se retrata asumiendo la personalidad de Leda. *Ibídem*, p. 244.
[189] PIERRE, J. "La contribución española a la revolución surrealista". En Cat. de Exp. *El surrealismo en España*. 1995, p. 59.
[190] SANTAMARÍA, V., "Salvador Dalí, lector de Freud (1927-1930). Una aproximación a las fuentes del pensamiento daliniano". 1998, p. 109.
[191] *Ibídem*, p. 105.
[192] DESCHARNES, R., y NÉRET, G., *Dalí. La obra pictórica*. 1993, p. 276.

En 1937 crea *La metamorfosis de Narciso*, el primer cuadro que aplica de manera integral el método paranoico-crítico, método al cual André Breton rinde homenaje explicándolo en *¿Qué es el surrealismo?* La teoría de la paranoia-crítica alteró los presupuestos por los que había transcurrido la pintura surrealista hasta entonces. A partir de 1929 Dalí empezó a tantear la posibilidad de configurar un método experimental, basado en el poder de las asociaciones delirantes de carácter súbito, propias de la paranoia. Su importancia estriba en ser una alternativa al automatismo y demás estados pasivos, puesto que introduce un componente activo y sistemático en la elaboración de las imágenes, y su aportación más notable al ámbito concreto de la pintura es la imagen doble, es decir, aquella imagen de un fenómeno determinado que, sin necesidad de alteración, puede representar al mismo tiempo dos o más realidades diferentes, como es el caso de la *Metamorfosis de Narciso*.

En 1938 aparece en su obra por primera vez[193] el motivo de las tres Gracias. La titulada *Playa encantada con tres gracias fluidas* (1938, óleo sobre lienzo, 65x81 cm.) sigue también el método paranoico-crítico. Encontramos los mismos elementos surrealistas en *Sueño de Venus* (1939, óleo sobre lienzo sobre masonita –cuatro paneles–, 240x480 cm. medida total –240x120 cada panel–), donde aparecen relojes blandos, jirafas y una figura femenina con cajones y cabeza de pescado.

En 1940, en Estados Unidos, Dalí pinta *Familia de centauros marsupiales* (1940, óleo sobre lienzo, 35,6x31 cm.) –idea original sin antecedentes conocidos, que sigue *La edad de oro–*, *Familia de centauros marsupiales* (1940-1941, óleo, material y medidas desconocidas) y *Centauro*, también: *El triunfo de Nautilus* (1940, lápiz y acuarela sobre papel, 76,4x56 cm.). Un centauro muy particular aparece asimismo en la obra *La miel es más dulce que la sangre* (1941).

En 1941 Dalí trabaja en el ballet *Laberinto* sobre un libreto inspirado en el mito de Teseo y Ariadna, diseñando los decorados y el vestuario. De ahí la maqueta de decorado donde el laberinto se representa como un enorme busto de hombre con una entrada oscura (1941, óleo sobre lienzo, 39x64 cm.) y el estudio *Combate con el minotauro* (1942, lápiz, tinta china, acuarela y aguada, 58,6x73,8 cm.).

A partir de 1947, Dalí se dedica a una síntesis triple entre pintura clásica, era atómica y espiritualismo.

[193] El motivo de las tres Gracias reaparecerá en 1973 y en 1979.

Leda atómica (1949, óleo sobre lienzo, 61,1x45,3 cm.), al igual que otras obras de este período, está basada en relaciones matemáticas rigurosas y no solo hace referencia a la divina proporción y a las especulaciones de la física moderna, sino que también traduce la evolución espiritual de Dalí, que por entonces se declaraba agnóstico y católico apostólico romano[194]. Para el pintor, él mismo y Gala encarnaban el mito de los Dióscuros, nacidos de uno de los dos huevos divinos de Leda; son "Cástor y Pólux, los divinos gemelos estereoquímicos", que Dalí tomó como ejemplos para convertirse en gemelo de su esposa[195]. En 1948, mientras pintaba *Leda atómica*, comenzó a interesarse por *La Divina Proporción* de Fra Luca Pacioli, escrita a finales del siglo XV, y con la ayuda de un matemático rumano que encontró en California, el Príncipe Matila Ghyka, calculó durante casi tres meses la ordenación matemática exacta de todos los elementos de dicho cuadro[196].

En 1950 pinta *El juicio de Paris* (1950, tinta sobre papel, 62,2x76,5 cm.), siguiendo los modelos iconográficos del barroco.

En 1953 pinta una acuarela con el motivo de Baco, que quizá tiene relación directa con el ballet *Le ballet des vendangeurs*; se titula *Los vendimiadores: el carro de Baco* (1953, acuarela, 77x101,5 cm.).

En 1962 reaparece el tema de Leda y el cisne con el título un poco cambiado: *El cisne de Leda* (1961, aguada, 6,6x6,7 cm. –oval–) y en 1962 aparece el motivo de la Medusa en *Cabeza de Medusa* (1962, acuarela, 50x64 cm.).

En 1963 pinta *Hércules, levantando la piel del mar, le pide a Venus que espere un instante antes de despertar al Amor* (1963, óleo sobre lienzo, 41,9x55,9 cm.), una escena que no existe en la mitología clásica. También del mismo año es la obra *El juicio de Paris* (1963, técnica y medidas desconocidas, sin localizar), segunda versión de este tema, donde las tres diosas son enormes y Paris apenas les llega hasta la rodilla. Lo mismo ocurre con *Laocoonte atormentado por las moscas* (1965, óleo sobre plástico con red lenticular, 50,8x40,5 cm.), donde Dalí utiliza la figura de la escultura helenística enmarcada en una portada.

En 1968 aparece una ilustración para *Memories of Surrealism* con el título *Minerva, loca, loca, loca* (1968, óleo, aguada y tinta china con *fotocollage* sobre papel, 61x48 cm.), donde también se utiliza la escultura clásica como referencia. Hay que

[194] DESCHARNES, R., y NÉRET, G., *Dalí. La obra...,* p. 431.
[195] *Ibídem*, p. 433.
[196] *Ibíd*., p. 552.

apuntar que por estos años Dalí pinta muchos cuadros que contienen elementos clásicos, sobre todo esculturas célebres de la Antigüedad, como *Atleta cósmico* (1968), *Sol y sombra* (1968), *El torero alucinógeno* (1968-1970), *Aparición de Venus* (1970), *El rostro* (1972).

En 1974 pinta *Tres Gracias hiperrealistas (Antirracismo)* (1974, acuarela y aguada sobre cartón –con relieve–, 56,5x77,5 cm.), donde las tres mujeres tienen rasgos de raza negra.

En 1977, dos obras de títulos largos y narrativos llaman nuestra atención: *La mano de Dalí retira un Vellocino de Oro en forma de nube para mostrar a Gala la aurora completamente desnuda muy muy lejos detrás del sol* (1977, óleo sobre lienzo, obra estereoscópica sobre dos paneles, 60x60 cm.) y *Dalí levantando la piel del Mediterráneo para enseñar a Gala el nacimiento de Venus* (1977, óleo sobre lienzo, obra estereoscópica sobre dos paneles, 101x101 cm.), escenas que mezclan los mitos con situaciones fantásticas e irreales, pero protagonizadas por personas reales –Gala y Dalí–.

Las últimas obras de Dalí con tema mitológico son *Tres Gracias de Canova*, inacabado (1979, óleo sobre cobre, 32,1x24,3 cm.), una versión en pintura de la obra escultórica de Canova; *Hermes* (1981, óleo sobre cobre, 22,8x17,8 cm.), obra con lenguaje casi impresionista que presenta al dios volando; *Aparición del rostro de Afrodita de Cnido en un paisaje* (1981, óleo sobre lienzo, 140x96 cm.), y *Anfitrite* (1981, óleo sobre cobre, 17,7x22,6 cm.).

3. 6. PALENCIA, ZABALETA, BARJOLA Y SAURA

3. 6. 1. Benjamín Palencia

Benjamín Palencia (1894-1980)[197] nace en Barrax (Albacete) y reside en Madrid a partir de 1909. Estudia en la Academia Libre de Julio Moisés, donde coincide con Francisco Bores y Salvador Dalí. Asiste a clases de Elías Tormo, a la vez que se dedica al estudio de pintores como El Greco, Velázquez y Zurbarán en el Museo del Prado. En sus primeras obras se percibe el influjo del post-impresionismo y del fauvismo, mientras que sus bodegones de comienzos de los años veinte revelan la asimilación del cubismo[198].

En 1916 participa en el Salón de Otoño, donde conoce a Juan Ramón Jiménez, a través del cual entra en contacto con escritores y artistas como Ortega y Gasset, Azorín, Machado, Borges y Cossío, entre otros. En 1925 participa en la Exposición de Artistas Ibéricos de Madrid y en 1926 se traslada por dos años a París, donde comparte estudio con Pancho Cossío. Palencia colabora en estos años con varias revistas, y encontramos sus ilustraciones en *Hélix, Litoral*, *Mediodía*, *Residencia*, *Revista de Occidente*. La estancia en París le permite descubrir el collage, que aplica a sus lienzos introduciendo tierra, arenas o cenizas en unos paisajes sometidos a un proceso de esquematización que le lleva a fórmulas casi abstractas.

En 1928 realiza una exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid y vuelve a exponer en la misma sala en 1932. Su obra de estos años está influenciada por Miró y Picasso, pero basada en su propio sentimiento de la naturaleza.

En 1933 forma parte del Grupo Constructivo, creado en Madrid por Torres García, aunque su arte tiene poco de "constructivo" o "constructivista", y también realiza decorados para la Barraca[199] y expone en la Galerie Pierre de París, donde conoce a algunos de los miembros del grupo surrealista.

Sabemos muy poco de la vida de Palencia durante la Guerra Civil, que pasa en Madrid, pero, como señala V. Bozal, cabe aventurar un profundo período de crisis por el

[197] Ver también: CORREDOR MATHEOS, J., *Vida y obra de Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979. ESTEBAN LEAL, P., (ed.), *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obras 1919-1936*, (Cat. de Exp.), Valencia, Bancaixa, 1994. MARTINEZ-NOVILLO, A., *Benjamín Palencia*. (Cat. de Exp.), Madrid, Ayuntamiento, 1994.
[198] BONET, J. M., *Diccionario de las vanguardias…*, p. 462.
[199] BOZAL, V., *Arte del siglo XX…*, p. 565.

giro radical de su pintura: los rasgos surrealistas y clasicistas desaparecen paulatinamente y el paisajismo se adueña casi por completo de las imágenes[200].

Después de la Guerra, en 1942, funda la Segunda Escuela de Vallecas con un grupo de jóvenes artistas, retomando la idea de la primera. En 1943 gana la primera medalla en la Exposición de Bellas Artes con el cuadro titulado *Toledo*. Según Bozal, su pintura ha abandonado la radicalidad de los años treinta pero no ha caído en el academicismo hegemónico de los años cuarenta, quizá porque guarda el equilibrio d'orsiano entre tradición y modernidad[201]. En 1944 es seleccionado para el Salón de los Once, en el que también estará presente años después, y a partir de ese momento empiezan sus exposiciones individuales en las galerías madrileñas y barcelonesas.

Las tres Gracias (1948) es la única obra de tema mitológico en la producción del pintor, y surge en una época donde se perciben una serie de rasgos especiales en su estilo: dibujo rítmico, simplificación de los trazos, nitidez del contraste cromático, rasgos que permiten hablar de una influencia de la obra picassiana[202].

El tema de las tres Gracias queda al margen de la temática habitual de Palencia, que son los campesinos, los paisajes y los bodegones. En esta obra, más que de un tratamiento del mito clásico se puede hablar de un estudio del cuerpo femenino por parte de un pintor que ha asimilado el surrealismo y el cubismo.

3. 6. 2. Rafael Zabaleta

Rafael Zabaleta[203] (1907-1960) nace en Quesada y sus primeros años transcurren en su pueblo natal, cuyo paisaje marcará su pintura. A los diez años queda huérfano de

[200] *Ibídem*, p. 183.
[201] *Ibíd*., p. 184.
[202] *Ibíd*., p. 185.
[203] Ver también: AA VV, *Homenaje a Zabaleta*, Sociedad de Amigos del Arte, Madrid, 1961. AA VV, *Zabaleta y la poesía*, Jaén, Manuel Urbano, 1980; AREAN C. A., "La superación del pesimismo en Rafael Zabaleta". *Cuadernos de Arte de Publicaciones Española*, 181 (Madrid), 1961; CALVO SERRALLER, F., "Modernidad e instinto en la pintura de Rafael Zabaleta". En Cat. de Exp. *Rafael Zabaleta. 1907-1960*. Madrid, Caja Madrid, 1986; CAMPOY, A. M., "En busca del verdadero Zabaleta". En Cat. de Exp. *Rafael Zabaleta.* Madrid, Galería Biosca, 1970; Cat. de Exp. *Rafael Zabaleta*. Madrid, Club Urbis, 1961; D'ORS, E., *Rafael Zabaleta*. Madrid, Gallades, 1955; RODRÍGUEZ AGUILERA, C., *Rafael Zabaleta*. Madrid, MEC, 1971; RODRÍGUEZ AGUILERA, C., *Zabaleta de Quesada*. Barcelona, Ambit Serveis Editorials, 1990; VIVANCO, L. F., "Rafael Zabaleta. Fuentes". En Cat. de Exp. *Rafael Zabaleta*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1959.

padre y su madre decide ingresarlo como alumno interno en el Colegio de Santo Tomás de Jaén, institución con cierto prestigio que rebasaba los límites de la burguesía local.

"En ese marco se formó el artista; con las exigencias habituales de una educación esmerada que contemplaba en un horizonte inmediato estudios universitarios, que la familia de Rafael no atisbaba dentro del noble edificio de la calle Alcalá. El proverbial ensimismamiento de Zabaleta, su manera reservada de contemplar el mundo pronto le llevó a concebir un universo de colores que debió sorprender a su madre tanto como a sus más allegados que deseaban para él un futuro más seguro. Rafael había decidido ser artista, casi de manera súbita al parecer... Después del lógico forcejeo familiar entre ésta o la otra carrera, quedaba un obstáculo por sortear: la formación artística del muchacho para aprobar el nada fácil ingreso en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Alcalá, 13, donde tiene su sede la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Para ese menester también hacían falta consejos, y se recurre al paisano más adecuado que vivía en la capital del Reino nacido en una casa grandota que hace esquina en la plaza central del pueblo del entonces aspirante a pintor: Rafael Hidalgo de Caviedes y Caviedes, que contaba sesenta años por aquellas calendas y mantenía una prestigiada academia de dibujo en la ciudad especialmente dedicada a alumnos de Arquitectura, en tanto que la de Cecilio Pla impartía clases a los de los de Bellas Artes."[204]

Después de tres años de preparación, Zabaleta ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde estudia entre 1928 y 1931, siendo alumno, entre otros profesores, de Laínez Alcalá, Cecilio Pla e Ignacio Pinazo. En 1932, su lienzo *La Pareja*, de carácter expresionista, se expone en una colectiva de alumnos de la Escuela, y es seleccionado para ilustrar la reseña crítica que Manuel Abril publica el 6 de marzo en la revista *Blanco y Negro*.

Un viaje a París en 1935 le da la oportunidad de conocer de cerca las realizaciones de las vanguardias, aunque no ha sido necesario esperar al viaje para encontrar la influencia picassiana. Hay en este período de formación del pintor un esfuerzo constante por asimilar los presupuestos, tanto teóricos como formales, de las tendencias estéticas[205]. La única obra de Zabaleta de tema mitológico es del mismo año. *Las Tres Gracias* (1935) trata el motivo mitológico de manera historicista, presenta claras influencias modernistas y su composición recuerda el mito del Juicio de Paris.

---

[204] URBANO, M., y VIRIBAY, M., "Aproximación a Zabaleta". En Cat. de Exp. *Rafael Zabaleta (1907-1960). Pintura y dibujos*. 1995, pp. 43-44.
[205] GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista...*, p. 249.

En los años 40 y 50 se produce su integración en el panorama artístico nacional[206]. Su obra reúne todos los elementos para no ser transitoria y a la vez se muestra lo bastante actual como para incorporar nuevos discursos plásticos.

3. 6. 3. Juan Barjola

Juan Barjola[207] (1919) nace en Torre de Miguel Sesmero (Badajoz); comienza su formación artística en la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz hasta que en el año 1940 se traslada a Madrid y se matricula en la Escuela de Artes y Oficios, y tres años más tarde pasa a ser alumno libre de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Es una época en la que acude a las sesiones de dibujo del Círculo de Bellas Artes y realiza copias en el Museo de Reproducciones y en el Prado. Tras obtener una beca de la Fundación Juan March, viaja por Francia y Bélgica y entra en contacto con la obra de Picasso, Ensor, Braque, Bacon y otros grandes pintores.

Su pintura, que al inicio de los años cuarenta tenía un carácter expresionista y cuya temática giraba en torno a asuntos sociales, empieza a adoptar características cubistas. A finales de los cincuenta la producción artística de Barjola se encamina a la abstracción, para retornar de nuevo a la figuración hacia los años setenta.

En 1961 consigue el Premio de la Crítica (Ateneo de Madrid) y la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, y participa en la Bienal de Tokio. En los años siguientes se le conceden numerosos premios y distinciones. Entre 1968 y 1975 ocupa la plaza de profesor de Colorido y Composición de la Escuela de San Fernando.

Su única obra relacionada con la mitología clásica es *Tres Gracias* (1985); el motivo mitológico sirve a Barjola para retratar una realidad contemporánea y es un ejemplo más de la utilización de las tres Gracias en la pintura que trata problemas sociales.

---

[206] GUZMÁN PÉREZ, M., *La pintura de Rafael Zabaleta*. 1985, p. 25.

[207] Ver también: CAMÓN AZNAR, J., *XXV años de arte español. Madrid*. Publicaciones Españolas, 1964; Cat. de Exp. *Figuraciones españolas del siglo XX*. Madrid, Fundación Central Hispano, 1995; MORENO GALVÁN, J. M., *La última vanguardia*. Madrid, Magius, 1969.

3. 6. 4. Antonio Saura

Antonio Saura (1930-1998), de formación autodidacta, empieza a pintar en 1947 y sus primeros años de actividad artística se desarrollan en Madrid. A partir de 1953 pasa largas temporadas en París, y aunque viaja con frecuencia por Europa y América nunca deja de tener contacto con España y visita a menudo Madrid y Cuenca, donde mantiene un estudio.

Su carrera pictórica se inicia dentro de la tendencia surrealista y su producción presenta un mundo soñado y finamente colorista, de ejecución trabajada con minuciosa pincelada. En la década de los cincuenta aparecen las formas abstractas. Su obra irá abandonando la figuración y desembocará en una pintura de mancha y de gesto.

Miembro fundador del grupo El Paso*,* en cuya evolución desempeña un papel capital, Saura sigue plasmando obras que se caracterizan por "la sobriedad y aspereza, el violento claroscuro e, indudablemente, la áspera desmaña de su expresionismo, un expresionismo de entraña negra, sensual y desgarrado, muy a la manera española."[208]

Pronto Saura va a volver a una desgarrada y dramática figuración en la que subraya los gestos y las deformaciones de monstruos y apunta hacia un mundo expresivo, no ajeno a la sátira histórica y social. Es la etapa donde las series sobre determinados temas o personajes se reiteran y llegan a concluir en un juego de figuraciones yuxtapuestas, empleando de forma muy peculiar el collage y elementos procedentes de fotografías o ilustraciones de periódicos y revistas.

Sobre el carácter expresionista de su obra escriben Calvo Serraller y Llorens: "La referencia figurativa reconocible entre el amasijo de violentos trazos es sólo el dramático soporte estructural para una acción febril de gestos incontenidos, en el que el automatismo se muestra como una rabiosa descarga que no tiene otro límite que el dolor corporal de la extenuación. Lo importante en esta acción pictórica estriba, no obstante, en el difícil equilibrio entre el libre fluir de la expresión y lo incorregible, pues no hay aquí espacio para la duda o el error. En este sentido, Saura no sólo resucita una tradición expresionista española, interpretada según el estereotipo elemental romántico, sino en toda su complejidad de apetencias contradictorias, entre la pasión y la distancia."[209]

---

[208] CALVO SERRALLER, F. y LLORENS, T., "Senderos". En Cat. de Exp. *El siglo de Picasso*. 1987, p. 185.
[209] *Ibídem*, p. 186.

La única obra de Saura con título sacado de la mitología clásica y que incluimos en el presente trabajo, contiene todas estas características: *Las tres Gracias* (1960) de Saura activan una imagen obsesiva y ancestral sin que ello suponga una regresión a estructuras clásicas.

3. 7. LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

Estamos de acuerdo con Valeriano Bozal[210] cuando afirma que la clasificación por décadas o por períodos de tiempo determinados puede poseer alguna facilidad didáctico-expositiva, pero no es excesivamente recomendable cuando se trata de definir con mayor precisión, y mucho menos cuando se trata de debatir. "Los pintores de los sesenta siguen pintando en los setenta y en los ochenta, no sólo siguen pintando, continúan manteniendo su vigencia estética, profesional, intelectual e incluso económica, y ello al margen de que otros artistas más jóvenes –o que se han incorporado más tarde a la actividad artística– introduzcan planteamientos estéticos y estilísticos nuevos, actitudes diferentes, se conviertan, o no, en grupos de presión (profesional, política, ideológica, comercial...)"[211]. Así, en los primeros años ochenta tanto las opciones abstractas y figurativas, como las objetuales y conceptuales, permanecieron con la mirada fija en el arte de los sesenta y setenta[212] y lo primero que salta a la vista es la pluralidad y heterogeneidad[213].

En Madrid la llamada "joven figuración madrileña" sigue las huellas de la Nueva Generación de los años sesenta y las de algunas tendencias foráneas, como el pop inglés, sin renunciar a la tradición ni a las aportaciones prevanguardistas –o vanguardistas– de Cézanne y Matisse[214]. Simón Marchán Fiz[215] afirma (hablando sobre todo de la pintura italiana de las últimas décadas, pero que se puede aplicar a los pintores españoles) que la tensión entre lo invariable y lo contingente ha derivado una vez más en un retorno al orden, al clasicismo, sombra que planea de continuo sobre nuestra modernidad plural. Según Marchán Fiz[216], no apuestan tanto por la citación literal cuanto por los disfraces y las

[210] BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España II. Pintura y escultura 1939-1990*. 1995, p. 585.
[211] *Ibídem*.
[212] GUASCH, A. M., *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. 2000, p. 297.
[213] BONET, J. M., "Sobre la pintura". En AA VV, *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*. 1998, p. 127.
[214] GUASCH, A. M., *El arte último...*, p. 298.
[215] MARCHÁN FIZ, S., *Del arte objetual al arte de concepto*. 1997, p. 332.
[216] *Ibídem*, p. 333.

máscaras, liberando a las imágenes originarias gracias a su travestismo: "en virtud, pues, de la evocación del mito y lo arquetípico, del paisaje como Arcadia, incontaminada por el progreso, o gracias, en fin, al hecho de asumir la máscara y el travestismo estilístico como juego creador, sintonizan con las fibras de la desparramada sensibilidad aunque sea en los filamentos más débiles y colindantes con el 'neohistoricismo'"[217].

Paralelamente hay pintores que siguen la abstracción neoexpresionista, artistas todos ellos comprometidos con los valores posmodernos de eclecticismo, memoria cultural, nomadismo, etc.[218], que también eligen motivos de la mitología clásica para sus obras.

Dentro de este marco y entre una amplia gama de "vitalismos"[219], no faltan indicios de un retorno del simbolismo con apariciones de Argonautas, Minotauros, Sirenas y Venus, en un mundo que han eclipsado los estados heroicos.

Así, hemos encontrado temas y motivos mitológicos en la obra de Guillermo Pérez Villalta, uno de los primeros artistas que reivindica un discurso narrativo para ilustrar historias o metáforas, representar mitos o recrear acontecimientos[220]; en la obra de Juan Navarro Baldeweg, que formula un diálogo entre pintura y arquitectura de "resabios clásicos y mediterraneístas dominados por la luz"[221]; en la obra de Carlos Franco, que se decanta por la magia y la mitología; en la obra de Miquel Barceló, más cercano a las corrientes internacionales, que insiste más en el tratamiento matérico de las superficies; en la obra de Antón Patiño, que se encaminó hacia territorios cada vez más simbólicos; y también en la obra de Mon Montoya, donde domina una abstracción poética.

3. 7. 1. Juan Navarro Baldeweg

Juan Navarro Baldeweg[222] (1939) nace en Santander, donde realiza sus primeros estudios de dibujo y pintura; en 1959 se instala en Madrid para estudiar grabado en la

[217] *Ibíd*.
[218] GUASCH, A. M., *El arte último...,* pp. 315-316.
[219] MARCHÁN FIZ, S., *Del arte objetual...,* p. 331.
[220] GUASCH, A. M., *El arte último...*, p. 303.
[221] *Ibídem*, p. 308.
[222] Ver también: BONET, J. M., *Fuente y fuga: Mapa.* (Cat. de Exp.,) Madrid, Galería Buades, 1980; BONET, J. M., y GONZÁLEZ, A., *Juan Navarro Baldeweg.* (Cat. de Exp.), Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986; CASTRO FLÓREZ, F., "Juan Navarro, el testimonio de la luz". *Diario 16*, Madrid, 16 de mayo de 1994; DE CASTRO, M. A., "Estancias y paisajes". En Cat. de Exp. *Juan Navarro Baldeweg* Zaragoza, Banco Zaragozano, 1992; FERNÁNDEZ-CID, M., "Lo que debemos a Juan Navarro

Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Dos años más tarde ingresa en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, donde obtiene el doctorado y es catedrático de Proyectos. En 1970 obtiene una beca de la Fundación Juan March y permanece en Estados Unidos como profesor invitado.

Su obra pictórica, inicialmente influida por el expresionismo abstracto norteamericano, deriva en aquellos años hacia planteamientos artísticos de orden conceptual, plasmado en las instalaciones que expone en la universidad americana.

En la década de los setenta participa en los Encuentros de Pamplona y en la Bienal de Venecia. Es fundador, junto a Eva Lootz, Schlosser y Patricio Bulnes, de la revista experimental *Humo*.

Desde 1970, Navarro Baldeweg retoma la pintura con un lenguaje próximo al de sus obras de los años sesenta, pero donde se percibe todavía un sentido conceptual. Pronto llegará a la figuración con sus *Kouroi* y *Vencejos*. La influencia de Picasso, y sobre todo de Matisse en cuanto a temas y color, es perceptible en su serie *La casa*, donde se aprecia un diálogo con el clasicismo.

3. 7. 2. Guillermo Pérez Villalta

Guillermo Pérez Villalta[223] (1948) es uno de los artistas fundamentales en el movimiento renovador que se inicia en la década de los setenta en España, y uno de los primeros que se propuso recuperar lo que se consideraba la perdida dignidad de la pintura y explorar sus atributos clásicos[224].

Nace en Tarifa (Cádiz). En 1966 empieza estudios de arquitectura que nunca terminará. Al final de la década de los sesenta abandona sus primeras obras geométricas por un estilo plenamente figurativo y desarrolla una obra cuya complejidad se ha ido

---

Baldeweg". *Guía de Madrid* (*Diario 16*), Madrid, 20 de mayo de 1994; GONZÁLEZ GARCÍA, A., "De una habitación a otra". En Cat. de Exp. *Juan Navarro Baldeweg*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

[223] Ver también: AGUIRRE, J. A., y HUICI, F., Guillermo Pérez Villalta (Cat. de Exp.), Madrid, Galería Vandrés, 1976; BONET, J. M., "La ley del deseo". *Blanco y Negro*. (Madrid) 26 de septiembre 1933; CALVO SERRALLER, F., "Guillermo Pérez Villalta". *Art Press* (París) 56 (1982); CÁMARA, J., *Guillermo Pérez Villalta, Obras realizadas entre 1979 y 1983*. (Cat. de Exp.), Madrid, Salas Pablo Ruiz Picasso, 1983; CORTIJO, A., y PANEQUE, G., "Entrevista con Guillermo Pérez Villalta", *Figura* (Sevilla) 1 (1983); HUICI, F., "Guillermo Pérez Villalta y el combate espectacular de la pintura", *Guadalimar* (Madrid) 76 (diciembre-enero 1984); HUICI, F., *Guillermo Pérez Villalta* (Cat. de Exp.), Madrid, Galería Charo de Frutos, 1993.

[224] GUASCH, A. M., *El arte último…*, p. 303.

acrecentando con el paso de los años. Después de un viaje por Italia, en 1975, empieza a introducir en su pintura elementos mitológicos y recursos manieristas que integra en sus particulares composiciones arquitectónicas.

Hablando sobre sus inicios, el pintor escribió: "Creo que empecé a pintar porque imaginaba cuadros que no existían y me gustaría que existiesen. De todos modos, nunca me he considerado un pintor, sino algo así como un 'artífice', que hace artificios. Entonces –estoy hablando del final de los años sesenta–, creía en lo que veía a mi alrededor: me apasionaba Frank Stella, las esculturas de Tony Smith, cierto Minimal, y me fascinaba el Pop y la arquitectura de Louis Kahn. El Conceptual me pedía que hiciese otra cosa, creía entonces en un arte diluido en la vida: un algo que yo llamaba el 'diseño implicado', el arte de lo cotidiano. Fue una Documenta de Kassel donde me entró la duda de todo esto. Al año siguiente pintaba cuadros. Fue un volver la vista a mi entorno, a la base cultural que me rodeaba, a lo que de irrevocable hay en la tradición."[225]

En 1972 realiza su primera exposición en la Galería Amadís, desde donde surgen otras (Madrid, Galería Buades, en 1974; Madrid, Galería Vandrés, en 1976). Desde 1975, en que obtiene la Beca de Ministerio de Cultura, hasta hoy, realiza sucesivas exposiciones, individuales y colectivas, en España y otras ciudades de Europa, América y África.

El pintor habla así de sus intereses y preferencias en el campo de la pintura: "Si ha habido algún movimiento con interés en este siglo, ha sido el llamado Dadá, y con él llegamos a otro de los pocos que han pensado, y no es que su obra sea demasiado importante, pero sí generadora de pensamiento, que es para lo que sirven las verdaderas obras de arte: para meditar. No se trata de otro que de Marcel Duchamp. También me ha interesado el Constructivismo ruso, quizá la última oportunidad de la Abstracción de plantearse unos esquemas interesantes, esa que yo llamo 'abstracción católica', frente a la abstracción moralista protestante de la realidad del lienzo, que termina por triunfar. La otra isla que me intriga, tal vez una de las que más me intrigan de este siglo, es la que se llama Pintura Metafísica. Quizá todo esto parezca un esquema simplista, la verdad es que lo es. Pero trato sólo de explicar ese análisis del arte de nuestro tiempo que me ha hecho desembocar donde he llegado. Y siguiendo con el esquema simplista, podría continuar con que la abstracción reduce al esqueleto a la pintura, sin pensar que la pobrecita tiene alma, vida, corazón. Al Conceptual le faltan conceptos, y la Nueva

---

[225] CALVO SERRALLER, F. (ed.), *El arte visto por los artistas: la vanguardia española analizada por sus protagonistas*. 1987, p. 134.

Pintura solo es un embadurne hecho por los que no saben pintar ni lo que pintan. Así seguiría un buen rato más, pues nuestro tiempo nos ha surtido bien de estas arte-moda en cada nueva temporada... y ¡ay de aquel que no lo siga!"[226].

El rasgo más relevante de la pintura de Pérez Villalta es la narratividad, que considera una forma de mediación, un rasgo pictórico y estilístico que no había sido considerado en los años anteriores o que había sido considerado negativamente[227]. Sus cuadros narran historias, ilustran mitos, son cuadros que a su vez se pueden contar[228].

"Si con algo se ha ensañado el arte moderno, sin duda ha sido con lo narrativo, y con ello el lenguaje de las imágenes. Antes, la iconografía era asunto de andar por casa. Si una señora sostenía una columna truncada se trataba de la Fortaleza. La tortuga en su lento andar personificaba la Prudencia. El pelícano, el amor al prójimo y así pasamos a dioses y a héroes que a su vez representan otras tantas cosas: portadora es Diana de una luna y un arco y del misterio de la naturaleza pudorosa. Hermes es lo oculto, y Pandora con su vasija, la curiosidad nefasta. Hércules, la virtud.; y así podemos ir agregando ángeles y arcángeles; la Verónica y su paño como portador del icono, o Santa Lucía como el arte no retiniano. Necesario es esta reeducación si queremos hablar de nuevo, y preciso es que se sepa si deseamos que la obra deje de ser una mera acumulación de figuras para la gente, una graciosa composición, algo 'moderno y divertido'."[229]

Los mitos que ilustra Pérez Villalta, con elementos formales y motivos iconográficos que pertenecen a la tradición de la pintura, pero introducidos en una cotidianidad cercana, están lejos de las típicas representaciones realistas de temas mitológicos. Villalta sitúa en el mismo plano las referencias al pasado y al presente de una manera que parece anular la distancia virtual de la historia[230]. Según Anna Maria Guasch[231], su eclecticismo hace que su principal aportación sea el haber introducido la cotidianidad en el ámbito de la perspectiva o, lo que es lo mismo, en la esfera de lo clásico. Según Marchán Fiz[232], su pintura culta, alegórica, hipermanierista, relatadora de historias, entusiasmada por una iconografía cristiana o pagana no exenta de ironía y morbosidad, ha

[226] *Ibídem*, pp. 131-132.
[227] BOZAL, V., *Pintura y escultura españolas del siglo XX, 1939-1990*. 1994, p. 582.
[228] *Ibídem*.
[229] Cat. de Exp. *Guillermo Pérez Villalta. Obras realizadas entre 1979 y 1983*. 1983, p. 13.
[230] HUICI, F., "De una memoria laberíntica". En Cat. de Exp. *Guillermo Pérez Villalta*, 1995, p. 31.
[231] GUASCH, A. M., *El arte último del siglo XX...*, p. 303.
[232] MARCHÁN FIZ, S., *Del arte objetual…*, p. 333.

supuesto para una segunda generación de pintores "neofigurativos" lo que significó la obra de Gordillo para la primera.

En 1979 pinta *Asunto mitológico al atardecer* (acrílico sobre lienzo, 100x100 cm.), una obra donde el tema del estudio como lugar donde se desarrolla la pintura cobra un valor importante, aparece como metáfora del lugar de la creación y como ejemplo máximo del espacio interior. Del mismo año es la serigrafía *La sabiduría y la Gorgona* (35x50,5 cm.). En 1980 crea *Ícaro o el peligro de las caídas* (acrílico sobre dos lienzos y una pieza de madera, 120x180 cm.), obra con recursos escenográficos que surgen de una predilección por aplicar métodos de raíz arquitectónica a la pintura, pero también se deben a la voluntad de crear imágenes que contengan las posibilidades plásticas de la tradición barroca.[233] El año siguiente aparece *Teseo y Minotauro* (1981, aguafuerte iluminado, 9,5x9,5 cm.), una de las pocas obras de tema mitológico que no contiene elementos descriptivos de la época contemporánea, y *Políptico largo o Melancolía* (1981, acrílico sobre cinco piezas de lienzo y dos tablas de madera en forma de arco, 185x450 cm.), donde aparece el tema de las tres Gracias combinado con el de las Parcas.

En 1982 crea *El largo viaje o la pintura como vellocino de oro* (1982, óleo sobre lienzo, 160x226 cm.), donde el proceso de creación se compara con el viaje de los argonautas. Del mismo año es la obra *Final de un acueducto y embarcadero en la laguna Estigia* (1982, dos acuarelas sobre papel, 31x46 cm. cada una).

Centauros y Lapitas (1983, acrílico sobre papel, 50x140 cm.) es de las pocas obras con motivos mitológicos que no son narrativas, sino que tiene como base los relieves de la Antigüedad.

1985 es un año importante para la producción de temas mitológicos en la obra de Pérez Villalta. Pinta *Elías o el Anti Faetón* (1985, óleo sobre lienzo, 200x140 cm.), obra que demuestra su "digestión duchampiana", "detenida como en un conjuro que interrumpe su inercia, cuando el pintor busca elevarse persiguiendo un éxtasis emocional que deje el tiempo en suspenso y sustituya por un luminoso vacío los excesos del artificio manierista"[234]; *Atlas Cristóbal* (1985, óleo sobre tela, 75x35 cm.), donde mezcla el personaje de la Biblia con el personaje mitológico; *Hércules e Hydra* (1985, óleo sobre cartón, 100x70 cm.) y *Apolo y Pitón* (1985, óleo sobre cartón, 100x70 cm.), obras de carácter ornamental que tratan un mismo motivo, el enfrentamiento a un ser monstruoso, y,

[233] OLMO, B. S., "Interiores". En Cat. de Exp. *Guillermo Pérez Villalta*, 1995, p. 22.
[234] HUICI, F., "De una memoria...", p. 38.

finalmente, *Diana y Acteón* (1985, pastel sobre papel, 140x200 cm.), una obra intimista que sitúa a los dos protagonistas del encuentro en un baño turco. Entre sus numerosas obras sobre cuerpos desnudos, resulta pertinente resaltar aquellas que se enmarcan en espacios interiores, donde la desnudez aparece en un entorno de intimidad y privacidad y donde el cuerpo, más que el objeto de contemplación es el sujeto de la acción, cargado de significación por lo simbólico[235].

En 1987 pinta *Proserpina en invierno* (1987, óleo sobre lienzo, 140x200 cm.), y un año más tarde *Perseo* (1988, acrílico sobre cartón, 72x52 cm.), la única obra de Pérez Villalta donde se trata un mito con lenguaje no figurativo.

Narciso o el molino de agua (1989, óleo sobre lienzo, 223x180 cm.) contiene una doble lectura que va más allá del propio mito de Narciso: las lágrimas del hombre desnudo que se refleja en el agua, mueven también el molino. El mismo año trabaja en los dibujos preparatorios para la *Odisea* (1989, 36 dibujos, grafito, tinta, acuarela y témpera sobre papel, diversas medidas) y en los aguafuertes titulados *"La Odisea" de Homero* (1989, 23 aguafuertes, 34,5x24,5 cm.), donde ilustra diversos episodios de la aventura de Ulises.

Según Valeriano Bozal[236], desde 1990 se observan cambios fundamentales en la obra de Pérez Villalta: la importancia concedida a la universalización de los personajes, la reducida presencia de la cotidianidad anecdótica, el carácter más abstracto y más enfático de los lugares y la acentuación de los sistemas gestuales, de las funciones retóricas de los personajes y de los ámbitos en que se encuentran.

En 1991 hace tres versiones de obras de Velázquez para la exposición *El Museo de Prado visto por 12 artistas contemporáneos*. Son *La Venus del espejo* (1991, aguafuerte iluminado, 41,5x58 cm.), *Mercurio y Argos* (1991, aguafuerte iluminado, 41x58 cm.) y *La fragua de Vulcano* (1991, aguafuerte iluminado, 41x58,8 cm.).

Tres años más tarde crea *La sombra dibujada* (1994, temple vinílico sobre lienzo, 141x200 cm.), obra que utiliza el mito de Pigmalión para plantear el tema del trabajo del pintor en un interior-estudio. El cuadro aparece como una reflexión de corte platónico sobre el simulacro y sus efectos, en el que la sombra es un equivalente del reflejo del espejo[237].

---

[235] OLMO, S., "Interiores...", p. 22.
[236] BOZAL, V., *Arte del siglo XX*…, p. 606.
[237] OLMO, S., "Interiores…", p. 21.

Pérez Villalta es el pintor que más ha utilizado motivos y temas mitológicos en su obra, entre los tratados en el presente trabajo, enmarcados en su propia visión y convertidos en mitos del propio mundo pictórico del artista.

3. 7. 3. Miquel Barceló

Miquel Barceló[238] (1957) empieza a pintar desde muy joven y estudia Artes y Oficios en Palma de Mallorca. En 1970 viaja a París, donde descubre el *art brut*, y en 1974 se encuentra en Barcelona para estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes, estudios que abandona al primer año. Vuelve a Mallorca en 1975, donde forma parte de un grupo de arte conceptual, Taller Lunatic, y colabora con la revista *Neón de Suro*, publicada por el grupo.

Su carrera artística comienza a finales de los años setenta. En su primera exposición individual, *Dibujos de insectos y moluscos*, muestra un interés por los motivos procedentes de la naturaleza, tanto terrestre como marítima, y en la segunda presenta una especie de bodegones formados por cajas de madera que contienen pintura y materia orgánica en descomposición. Sus primeras influencias se pueden concretar en pintores como Pollock, Joan Miró y Robert Ryman.

Barceló inicia muy pronto un persistente ataque a las convenciones pictóricas tradicionales y al mismo tiempo se enfrenta a los dogmas teóricos de la vanguardia más reaccionaria. "En cualquier caso su toma de posición, no es teórica sino que se basa en la práctica y, en menor medida, en el ejemplo de Pollock de los últimos años, quien parecía estar buscando la figuración a partir de sus campos de energía abstractos. Barceló halla, pues, una vía liberadora hacia la representación alejada de los convencionalismos y de las imposiciones, que coincide en el tiempo con otras manifestaciones artísticas internacionales, sobre todo alemanas, que quieren acabar con los dictados militaristas de las vanguardias terminales y con la crítica de arte cuyo funcionamiento hay que relacionar con la labor de los sumos sacerdotes de los misterios religiosos. En los dibujos de 1980

[238] Ver también: AA VV, *Miquel Barceló. Pinturas de 1983 a 1985*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985; BONET, J. M., *Otras figuraciones*. (cat. de exp.), Madrid, La Caixa, 1981; BONET, J. M., *Miquel Barceló*. (cat. de exp.), Barcelona, Galería Salvador Riera, 1992; MATHEWS, H., y JUNCOSA, E., *Miquel Barceló*. (cat. de exp.), Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1994; ULLÁN, J. M., *Al aire de su vuelo (Barceló, Broto, Sicilia)*. (cat. de exp.), Sevilla, Pabellón Mudéjar, 1991.

aparecen ya los desnudos y los animales que irán a poblar sus lienzos poco después, como quedará reflejado en sus numerosas y provocadoras exposiciones de 1982."[239]

En 1981 es seleccionado para participar en la exposición *Otras Figuraciones* de la Caixa de Madrid, y en 1982 participa en la Documenta 7 de Kassel, donde consigue el reconocimiento internacional gracias a sus pinturas de animales de contornos agudos en planos sin perspectiva, a medio camino entre el neoexpresionismo y el *art brut*, en las que se sirve de técnicas del *action painting*, Jackson Pollock, Tàpies y del arte conceptual. Producto de estos años es *Venus bruta*, (1982, óleo sobre lienzo, 73x92), una figura zoomórfica, entre mujer y monstruo.

"Alrededor de 1980 mis cuadros adoptan un aspecto animalístico o zoomórfico, erizados, violentos, punzantes, groseros, escatológicos. Con títulos como *Jo pinxantamunt*, *Mapa de carne*, algunas peleas de perros... Los primeros bodegones con carnes mal cocidas y macarrones sobrecogidos, vistas de la ciudad a la hora en que todos los bares están cerrados, perros bajo la lluvia, algunos retratos de pintores pobres entre cascotes de cerveza. Todo realizado utilizando siempre en un mismo cuadro diversidad de materiales, para fabricar pieles de venus gonorreicas, ofelias ahogadas en el puerto de Barcelona entre mondas de naranja. Las técnicas utilizadas iban siempre desde el *dripping* al pincelito de marta, desde el tam-tam al clavicordio. Hacerlo todo de todas maneras. […] En este estado de metamorfosis permanente, un poeta como Pessoa, que también quería ser varios, o un pintor como Picabia o el *art brut* en general, resultaron esenciales, sobre todo en las entrevistas. En la primera que me hicieron en mi vida, en la 'tele' de Madrid, a propósito de la exposición *Otras Figuraciones*, lo único que logré articular fue que me gustaba la pintura muy espesa, lo que, por otra parte, era evidente."[240]

3. 7. 4. Mon Montoya

Mon Montoya[241] (1947) pertenece a la generación de artistas españoles nacidos a finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, cuyo inicio de

[239] JUNCOSA, E., "Miquel Barceló. Obra gráfica sobre papel". En Cat. de Exp. *Miquel Barceló. Obra gráfica sobre papel 1997-1999*. 1999, p. 20.
[240] CALVO SERRALLER, F. (ed.), *El arte visto por los artistas. La vanguardia española analizada por sus protagonistas.* 1987, pp. 58-59.
[241] Ver también: BAIXERAS, R., "Las delicias de un jardín". En Cat. de Exp. *Mon Montoya*. Madrid, Galería Sen, 1985; BONET, J. M., "Visita a Mon Montoya". En Cat. de Exp. *Cuestión Vertical*. Madrid,

trayectoria coincide con el fin del franquismo. Así su obra "queda en una situación intermedia entre la corriente neofigurativa de los años 60 y la llamada Nueva Figuración de los 80, una tendencia extraordinariamente dispar con la que comparte rasgos generacionales y algunos de cuyos postulados genéricos anticipa: renuncia de la instrumentalización política del arte, aceptación de la crisis que afecta a la noción clásica de la vanguardia y, muy particularmente, vuelta a la práctica de una pintura de raíces puramente subjetivas."[242]

Nacido en Mérida en 1947, realiza estudios en las escuelas de Artes y Oficios de Ciudad Real y Madrid durante los años 1968 y 1970. En 1971 ingresa en la Facultad de Bellas Artes de Madrid y obtiene una beca para el extranjero de la Donación de Arte Castellblanc; también amplía sus estudios en el Centro Scolastico per le Industrie Artistique de Lugano (Suiza). Representa oficialmente a España en la XIV Bienal de Sao Paulo (Brasil, 1977) y en la XI Bienal de París (Francia, 1981), mientras participa en otros certámenes y exposiciones de pintura española contemporánea en diversos países, así como en bienales y concursos nacionales.

Su obra, marcada por la abstracción a la manera de Paul Klee o Miró, muestra además otras cualidades que poco tienen que ver con la abstracción pura y disciplinada. Nos referimos a lo que Juan Manuel Bonet llama "tensión lírica"[243] y a la fidelidad a un cierto bagaje conceptual surrealista. La producción artística de Mon Montoya se relaciona con la obra de tres pintores fundamentales para la comprensión de su trabajo, y a los que el propio pintor hace explícita alusión en algunos de sus cuadros más significativos: Lorca dibujante, por su linealidad y su capacidad poética, Miró, por su radical simplificación y Paul Klee, por la música de su color.

Antonio Franco Domínguez reconoce en la pintura de Montoya tres etapas diferentes.[244] La primera abarca desde 1970 hasta 1980, siendo éste un período en el que el pintor desarrolla un proceso de individualización que tiene por objeto la búsqueda de una identidad y un estilo propios. Este proceso responde a la necesidad de recuperar vivencias y recuerdos profundamente arraigados en la infancia, y se resuelve

---

Galería Jorge Kreisler, 1982; BONET, J. M., "Mon Montoya, la infancia recuperada". *Blanco y negro*, Madrid, 31 de julio de 1944; Cat. de Exp. *Mon Montoya*. Mérida, Asamblea de Extremadura, 1994; Cat. de Exp. *Insieme*. Segovia, La casa del siglo XV, 1995.

[242] FRANCO DOMÍNGUEZ, A. "La ironía como actitud y la emoción como argumento". En Cat. de Exp. *Mon Montoya*. 1994, p. 21.

[243] BONET, J. M., "El gran momento de Mon Montoya". En Cat de Exp. *Mon Montoya*. 1994, p. 51.

[244] FRANCO DOMÍNGUEZ, A., "La ironía como...", p. 22.

plásticamente, en línea con la tradición neofigurativa de los años sesenta, como una combinación de técnica automática y voluntad de representación. Según Franco Domínguez, lo fundamental de este primer período es que todos los cuadros están concebidos como "fábulas pictóricas" pobladas de personajes, símbolos y mitologías propias, y las distintas series de esta etapa coinciden en presentar ese peculiar universo figurativo cargado de referencias personales dentro de una atmósfera general de ambientación surrealizante y con un tono evocador.[245]

La segunda etapa, entre 1987 y 1990, es una fase de transición en la que el pintor trata de dar una respuesta nueva a las que han sido siempre sus preocupaciones centrales: "la consecución de una obra propia y de una búsqueda de la propia identidad, ensayando distintas vías que le permitan avanzar en la redefinición de su universo plástico y fijar una posición de madurez en relación con la situación de crisis que, durante todo este último cuarto de siglo, viene afectando a la práctica de la pintura."[246]

A esta etapa pertenece la obra que incluimos en este trabajo, *Lujo, calma y voluptuosidad* (1989), que, al igual que la homónima de Matisse, nos sitúa en un tiempo indefinido y en un lugar evocado por la memoria.

Otras obras de Mon Montoya que se basan en la mitología clásica son tres cuadros de 1987 con mismo tema y título: *La noche que a Pigmalión todo se le tambaleaba* (técnica mixta sobre tela, 200x172 cm.).

Desde 1992 se inicia la etapa más reciente de su obra, que corresponde a una fase biográfica y profesional extraordinariamente creativa, donde Mon Montoya se manifiesta como un pintor todavía más reflexivo en su proceso de creación y en su modo de interpretar las experiencias que introduce en su obra.

3. 7. 5. Antón Patiño

Antón Patiño[247] (1957) fue alumno de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Junto con otros discípulos participó en la muestra *15 de Bellas Artes* (1980), y en los

[245] *Ibídem*, pp. 23-24.
[246] *Ibíd*., p. 26.
[247] Ver también: BLANC, M. T., "La joven pintura española propuesta por la joven crítica del país". *Quaderns d'Art*, Fundación Caixa de Pensións, Barcelona, 1982; BONET, J. M., "Monroy y Patiño,

años ochenta fue cofundador y teórico del colectivo Atlántica, que se generó en el noroeste galaico y que agrupaba a pintores, escultores, arquitectos y poetas gracias a cuya colaboración se realizaron exposiciones de gran fuerza plástica y espíritu renovador.

La suya ha sido siempre una pintura despojada, reducida a elementos y temas básicos. Sus obras de la primera mitad de la década de los ochenta presentan una iconografía claramente deudora de la tradición gallega medieval, sobre todo románica[248]. Prehistoria y popularismo, directamente relacionado con el románico y con la tradición gallega, son algunas de las constantes temáticas de su obra, a las que hay que añadir la "obsesión" cartográfica, que se rastrea en sus innumerables títulos de exposiciones individuales dedicados al mapa, al plano y al territorio: *Geometría líquida* (1989), *Huellas* (1992), *Territorio* (1992), *Mapa ingrávido* (1996), *Horizonte vertical* (2002). Miguel Cereda[249] sostiene que de esta obsesión por la cartografía deberíamos retener dos cosas: se trata por un lado de una metáfora de la pintura y en segundo lugar, de un intento de superar el plano de lo discursivo. Pero junto con la cartografía, debe mencionarse la preocupación sobre la doble contraposición entre gravidez y levedad, por una parte, y entre horizontalidad y verticalidad por otra, siendo, en opinión del artista, frente a la horizontalidad y la gravedad de la tierra, la verticalidad y la levedad las características específicas de la pintura.

En el texto "La mirada fragmentaria", publicado en el catálogo de la exposición *El Pesa-Nervios*, el propio artista nos explica de dónde procede su doble preocupación por el problema de la gravedad y verticalidad: "La angustia gravitatoria del pintor viene de que las cosas se le caen del cuadro, no aguantan la verticalidad que sublima la

---

intérpretes de la luz". *Tiempo*, Madrid, diciembre de 1982. – "De Castelao a Atlántica. Notas sobre la pintura moderna gallega". *Nueva Revista*, Madrid, n 20, diciembre 1991. – "Antón Patiño: una voz al noroeste". *Cimal*, Valencia, n 41, 1993; CALVO SERRALLER, F., *50 años de arte español*, Madrid, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, 1985; CASTRO FERNÁNDEZ, X. A., *Expresión Atlántica*, Santiago de Compostela, Follas Novas, 1984. – *Antropoloxía e memoria*. Lisboa, Fundación Gulbenkian, 1986; FERNÁNDEZ-CID, M., "Un pintor talismán". En *Artistas gallegos en Arco '85*, Xunta de Galicia, 1985. – "Antón Patiño, el ejercicio de la pintura". En *Artistas en Madrid. Años 80*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993; HERNANDO CARRASCO, J., "El eclecticismo, la última vanguardia". *Goya*, Madrid, 1778, 1984; NAVARRO, M., *26 pintores / 13 críticos: Panorama de la joven pintura española*, Barcelona, Caixa de Pensions, 1982; OLIVARES, R., "Antón Patiño". *Lápiz*, Madrid, nº 1, diciembre de 1982. – "Antón Patiño. Metáfora de la pintura". *Lápiz*, Madrid, nº 125, octubre 1996; OLIVARES, R., y RUBIO, P., "Jovencísimos", *Lápiz*, Madrid, nº 2, enero 1983; SOBRINO MANZANARES, M. L., "Las últimas tendencias de las artes plásticas en Galicia. Atlántica 80". *Goya*, nº 160, Madrid.

[248] GUASCH, A. M., *El arte último del siglo XX...*, p. 323.

[249] CEREDA, M., "Como el Agua está en el Agua". En Cat. de Exp. *Antón Patiño. Horizonte vertical. 1987-2001*. 2001, p. 16.

experiencia pictórica. Los cuadros literalmente se caen hasta convertirse en charcos magmáticos"[250].

Por todo ello, coincidimos con Severino Penelas cuando afirma el carácter altamente intelectualizado de la pintura de Antón Patiño.

Patiño es también uno de los pocos artistas españoles contemporáneos que han reivindicado abiertamente su relación con la tradición surrealista. Esta relación fue diagnosticada por Juan Manuel Bonet a partir de la insistencia de Patiño en algunos títulos de resonancias claramente bretonianas, como los "campos magnéticos" o los "signos perdidos", y a partir de su reivindicación de la obra de Artaud[251]. Escribe Bonet: "Antón Patiño es uno de los poquísimos artistas españoles de la actualidad para los cuales el surrealismo constituye algo más que una referencia histórica, arqueológica. Del movimiento fundado por André Breton, y que tensa sus propios *Campos magnéticos*, le interesa su consideración de lo onírico como ámbito clave, y sobre todo su insistencia en el concepto de automatismo, concepto al que él ha devuelto actualidad en su pintura, siendo a la vez consciente –y en esto se le ve más cercano a los *action painters*, o a nuestros informalistas– de que no opera en estado puro"[252].

En el plano estilístico Patiño juega siempre con lo abstracto y lo figurativo, realizando una particular mezcla de recursos del pop e impulsos del *action painting*, y la atención a los detalles es constante[253]. En los años noventa comienza a producirse en su pintura un dominio del signo sobre el gesto. Según Xavier Seoane, "del minimalismo –al margen de sus realizaciones concretas– van a atraerlo sobre todo su radicalidad y su religiosidad frente a un contexto social, e incluso artístico, invadido por la excesiva y "profana" – tantas veces banal proliferación de mensajes, objetos, imágenes. Su capacidad de ascesis, su invitación a la desnudez, a la reducción, a la síntesis y a la esencialidad, se le van a presentar como una salida"[254]. Patiño considera el minimalismo y el *arte povera* como las dos últimas religiones del arte contemporáneo, decantándose en sus preferencias por el carácter menos dogmático del movimiento europeo, aunque

[250] PATIÑO, A., "La mirada fragmentaria". En Cat. de Exp. *El Pesa-Nervios*, 1997, p. 11.
[251] CEREDA, M., "Como el Agua...", p. 25.
[252] BONET, J. M., "Mapa de la pintura de Antón Patiño". En Cat. de Exp. *Antón Patiño. El Pesa-Nervios. Pinturas 1996-97*. 1997, p. 9.
[253] CASTRO FLÓREZ, F., "Cartografía del desierto". En Cat. de Exp. *Antón Patiño. Mapa ingrávido*. 1997, p. 17.
[254] SOEANE, X., "La llamada a la ascesis". En Cat. de Exp. *Antón Patiño*. 1992. p. 17.

reconoce la dinámica interdisciplinaria que llevó las estructuras de repetición hasta la música, la danza o el teatro[255].

Un tema que ha repetido numerosas veces desde el año 1990 es el de Ícaro, la única alusión a la mitología clásica en la obra de Antón Patiño, además de elemento simbólico que contiene muchas de sus preocupaciones: la gravidez, la ingravidez, la levedad, la verticalidad, el viaje. Ícaro, en todas las obras que llevan este título, se presenta como un signo, las alas, acompañado por manchas de color, en unas telas de tamaño grande con colores básicos.

Memoria de Ícaro (1990, técnica mixta sobre lienzo, 250x300 cm.), *Ícaro verde* (1990, técnica mixta sobre lienzo, 200x200 cm.), *Ícaro* (1990, técnica mixta sobre lienzo, 146x114 cm.), *Ícaro* (1991, técnica mixta sobre lienzo, 146x 114), e *Ícaro* (1992, técnica mixta sobre lienzo, 195x130) son obras que utilizan los mismos recursos plásticos: alas y manchas de color. *Ícaro* (1992, técnica mixta sobre lienzo, 195x97) es la única donde aparece una figura humana. *Ícaro branco* (1995, técnica mixta sobre lienzo, 300x250 cm.) se diferencia porque las alas –el *leit-motiv* de las obras– están centradas en un espacio rectangular blanco. En las dos obras tituladas también *Ícaro* (1996, técnica mixta sobre madera, 230x170 cm.) e *Ícaro* (1996, técnica mixta sobre madera, 230x150 cm.), las alas se repiten en el mismo espacio, construyendo casi un recorrido. En *Mapa de Ícaro* (1997, técnica mixta sobre lienzo, 200x300 cm) Patiño enlaza los dos temas, el de Ícaro y el de la cartografía. Lo mismo ocurre con las dos siguientes obras, *Laberinto de Ícaro* (1998, técnica mixta sobre lienzo, 220x200 cm.) y *Laberinto de Ícaro* (1999, técnica mixta sobre lienzo, 200x200 cm.), esta vez con el concepto del laberinto.

3. 7. 6. Carlos Franco

Carlos Franco[256] (1951) inicia sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que abandona sin finalizar. Empieza su actividad expositiva a principios de

[255] CASTRO FLÓREZ, F., "Cartografía…", pp. 21-22.

los años setenta con obras neofigurativas, relacionadas con lo que estaban haciendo pintores como Carlos Alcolea o Guillermo Pérez Villalta, vinculados a la "nueva figuración madrileña", en torno a las galerías Amadís y Buades.

Unos años más tarde se distancia del grupo para desarrollar una obra en solitario, alejada de los circuitos y muy escasamente expuesta. Son los años en que se interesa por el psicoanálisis, la magia y, sobre todo, la mitología, que será un tema recurrente en su obra posterior.

En 1977 realiza los decorados del Congreso de Magia e Ilusionismo. Como ilustrador trabaja intensamente y realiza los grabados ilustrativos de la *Eneida*, publicados por la editorial Turner. Su obra pictórica más conocida es la enorme pintura mural que recubre la fachada de la Real Casa de la Panadería de la Plaza Mayor de Madrid.

En el presente trabajo examinamos su obra *Dánae* (s/a.). Otra obra suya de tema mitológico es *Pandora* (1989), hoy en el Museo de Bellas Artes de Álava.

3. 7. 7. Manolo Valdés

Manolo Valdés[257] (1942) nace en Valencia. En 1957 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de su ciudad natal, la cual abandona dos años más tarde para dedicarse por completo a la pintura. En 1964 forma el Equipo Crónica con Joan Antoni Toledo y Rafael Solbes, en una iniciativa de búsqueda de nuevos planteamientos del lenguaje pictórico. Después de que Toledo abandone el grupo en 1965, continúan Solbes y Valdés hasta la muerte del primero en noviembre de 1981.

Tras la muerte de Solbes, Valdés continúa su trayectoria artística con lógicas y abundantes concomitancias con su trabajo anterior, pero su inquietud creadora le conduce a nuevos caminos, interpretando con una visión propia el tema del mundo clásico. Trabaja con arpilleras, maderas, alquitrán, y crea una obra marcadamente

---

[256] Ver también: AA VV, *Diccionario de Pintores y Escultores españoles del siglo XX*. Madrid, Forum Artis, 1994.

[257] Ver también: BARAÑANO, K., *Manolo Valdés*. Barcelona, Polígrafa, 1999; BOZAL, V., *Del Equipo Crónica a Manolo Valdés: VII Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Guadalajara, México.* Valencia, Generalitat Valenciana, 1998; Cat. de Exp. *Manolo Valdés 1981-1995*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996; MIRALLES F., "Manolo Valdés. *Lápiz*, nº 1, diciembre 1982. XURIGUERA, G., *Manolo Valdés: Un fou de peintre* París, Galerie Marwan Hoss, 1994.

personal en la que la fuerza de la imagen alcanza el mismo protagonismo que la utilización de la materia.

Escribe Valeriano Bozal: "Como si estuviera empezando a pintar –de hecho estaba empezando a pintar como pintor personal, antes formaba parte de un equipo–, pero con todo el bagaje de un pintor hecho y en posesión de un lenguaje contundente y experimentado, Valdés volvía su mirada a la pintura, a la reflexión sobre la pintura, a su condición –un tema que estuvo presente siempre en *Crónica*, y que fue asunto de su última serie–, y descubría una relación nueva que, paradójicamente, le conducía a enlazar con algunas de sus obras de juventud, con su dominio de los materiales y de la experimentación."[258]

En esa "revisión pictórica" de la pintura que está en los museos se enmarcan las obras de Manolo Valdés sobre el tema de las tres Gracias, a través de la obra de Rubens. Valdés experimenta con el sentimiento voyeurista del espectador y crea un sistema de relaciones a través de un idiolecto rico y particular. *Las tres Gracias* (1989) y *Rubens como pretexto* (1989) son dos ejemplos de un intento de reflexión sobre la pintura y sobre la condición de la imagen plástica. Las tres Gracias se desvinculan de su condición mitológica y se convierten de icono de la misma historia de la pintura.

3. 7. 8. Delia Piccirilli

Delia Piccirilli[259] (1960) estudia Bellas Artes en Madrid y realiza su primera exposición individual en 1983 en la sala Diario Alerta de Santander. En 1984 interviene en el Taller de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes, formando parte con Manuel Valdés del grupo Cuatro+Uno; también participa en el I y II Salón de Pintura Joven de Madrid. En 1988 obtiene una beca del Ministerio de Cultura para estudiar escenografía en Milán.

Su pintura, después de un primer período abstracto, evoluciona sobre la base de un dibujo academicista, y su temática gira en torno a la mitología clásica.

En el presente trabajo examinamos dos obras de Piccirilli: *Dánae* (1988) e *Ícaro* (1989), cuadros que siguen las composiciones de obras del barroco sobre los mismos

[258] BOZAL, V., *Pintura y escultura*..., p. 635.
[259] Sobre Delia Piccirilli no existen trabajos monográficos hasta el momento.

temas. Otras obras de tema mitológico, siempre en la misma línea de dibujo academicista y características muy similares son: *Diana* (1988), *Titanes en el Tártaro* (1988), *El rapto de Hipodamia* (1989), *Giove e Io* (1989), *Triunfo de Galatea* (1989), *Nerea* (1989), *Faetón* (1989), *Hércules y el león* (1990), *Hércules y Anteo* (1990), *Hércules y el Can Cerbero* (1990) y *Muerte de Adonis* (1990).

CAPÍTULO 4

EL ANÁLISIS DE LAS OBRAS PICTÓRICAS: PARÁMETROS Y CRITERIOS

4. 1. DEFINICIONES SOBRE EL MÉTODO DE ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Empezamos definiendo la imagen pictórica como un conjunto de signos plásticos e icónicos seleccionados de un repertorio inconcluso, cuya organización queda fijada por técnicas materiales, y en el que es posible realizar significados más o menos completos, autónomos, coherentes[1], los cuales ofrecen una visión estática de los temas representados[2]. Las características de la imagen pictórica que nos van a ocupar son:

1) En el nivel técnico
   – la época, el año de producción de la obra
   – la técnica, los procedimientos y materiales utilizados
   – la afinidad o no de la obra a un estilo definido
2) En el nivel iconológico
   – los temas y motivos mitológicos tratados
   – el lugar que ocupa cada obra dentro de la trayectoria del pintor
   – la textualidad
   – los préstamos

Paralelamente, la figura del artista ocupa un lugar importante en el proceso de análisis de la obra pictórica y por esta razón se estudia la crítica sobre las obras y los escritos del mismo pintor.

4. 2. EL LENGUAJE Y EL ANÁLISIS DE LA OBRA PICTÓRICA

Según Baxandall[3] explicamos cuadros, y por consiguiente, obras pictóricas, sólo en la medida en que los hemos considerado a la luz de algún tipo de descripción o especificación verbal. Cada acercamiento a una obra de arte incluye o implica una descripción elaborada del mismo que se convierte en una forma de definir cosas que sería difícil describir de otra forma. "Descripción" y "explicación" son dos términos que se

[1] CARRERE, A., y SABORIT, J., *Retórica de la pintura*. 2000, p. 127.
[2] ZUNZUNEGUI, S., *Pensar la imagen*. 1989, p. 13.
[3] BAXANDALL, M., *Modelos de intención*. 1989, p. 15.

penetran recíprocamente, pero no hay que olvidar que la descripción es el objeto mediador de la explicación.[4]

Baxandall afirma que entre lenguaje y cuadro hay una relación compleja y problemática. Un primer punto de dificultad surge cuando intentamos acercarnos a un cuadro –un terreno asequible simultáneamente– utilizando un medio temporalmente lineal, como es el lenguaje. Resolvemos el problema si aceptamos que el hecho de "mirar" una obra pictórica es tan lineal en el tiempo como el lenguaje, sólo que con el lenguaje la mirada se puede conducir. Así llegamos a la conclusión de que las palabras que utilizamos para el acercamiento o la explicación de un cuadro representan el pensamiento que se formula después de haber visto el cuadro. La descripción viene a ser, así, una representación de la reflexión sobre el cuadro[5]. Por tanto, todo lo que desde el lenguaje verbal podemos hacer al intentar describir el modo en que la pintura significa no puede ser más que una especie de traducción o versión, dirigida al entendimiento y no a la sustitución de los conocimientos y la experiencia que la pintura proporciona como arte, por la comprensión verbal que de ella alcanzamos[6].

También hay que recordar que utilizamos los términos –las palabras– de una forma no absoluta; los utilizamos a la par que el objeto –la obra pictórica– y los utilizamos de una manera demostrativa y no informativa. El hecho de que tengamos disponible en reproducción el objeto de análisis –el cuadro– tiene consecuencias para el funcionamiento del lenguaje utilizado.

Así, a pesar de las similitudes, ambos lenguajes –verbal y visual– tienen naturalezas diferentes y, por tanto, son capaces de significar de modo diferente; sus sistemas de significación no pueden imaginarse equivalentes ni superponerse, sino responder en cada caso a la naturaleza del lenguaje empleado[7].

---

[4] *Ibídem*.
[5] *Ibíd.*, p. 16.
[6] CARRERE, A., y SABORIT, J., *Retórica…*, p. 62.
[7] *Ibídem*, pp. 61-62.

4. 3. TEXTUALIDAD E INTERTEXTUALIDAD

La idea de la hermandad de las artes de la pintura y de la literatura es tan antigua como la frase de Horacio "*Ut pictura poesis*", que condensa y expresa esta relación, aunque por entonces el poeta sólo quería decir que al igual que muchos cuadros, muchos poemas gustan sólo una vez, mientras que otros soportan infinitas lecturas y un examen crítico detenido. A esta relación se refiere el comentario, atribuido por Plutarco a Simónides, de que la pintura es la poesía muda y la poesía la pintura hablada[8].

Admitiendo que la mitología clásica llegó a nosotros a través de los siglos como literatura, como texto poético, podemos concebir la importancia del texto (por texto entendemos un relato mítico, encontrado en las fuentes antiguas o posteriores, obras literarias que contienen mitos o motivos clásicos o se basan en ellos) para la creación plástica.

Por un lado, cuando el historiador de arte examina una obra figurativa casi siempre procede a la búsqueda de textos que pueden ser relacionados con ella. La búsqueda del texto cobra un valor especial en nuestro trabajo por la simple razón de que todas las obras tratadas están basadas en textos. También hay que anotar que la búsqueda del texto en nuestro caso se dirige especialmente a los autores y no al mito en sí, ya que éste nos viene dado por el mismo título de la obra pictórica.

Así, en todas las obras de tema mitológico –figurativas o abstractas– hay un texto que penetra el contenido de la pintura. Y la obra pictórica obtiene un significado o contenido textual[9].

Al principio podría parecer que existe una incoherencia en el hecho de que un texto puede convertirse en parte del significado de una pintura, en el sentido de que el significado pictórico y el significado lingüístico son completamente distintos. Pero, sostener que los significados pictórico y lingüístico son completamente distintos no equivale a sostener que una pintura no pueda nunca significar lo que significa un fragmento de lenguaje[10].

Este modo de textualidad y su funcionamiento se ven de la siguiente forma: "Una pintura concreta representa, por ejemplo, un acontecimiento; este se halla

[8] PRAZ, M., *Mnemosyne*. 1976, p. 9.
[9] WOLLHEIM, R., *La pintura como arte*. 1997, p. 205.
[10] *Ibídem*.

relacionado, por alguna razón, natural o convencional, con un texto determinado –por ejemplo lo ilustra o más específicamente, lo alegoriza–; luego esta relación basta para que el texto se convierta en parte del contenido del cuadro."[11]

Cualquier texto o historia, y por consiguiente un mito clásico, se puede ilustrar de incontables maneras. Gombrich anota que por eso nunca es posible reconstruir a partir de una única obra de arte, el texto que ilustra. Lo único que sabemos de seguro es que no todas sus propiedades pueden figurar en el texto, pero sólo podemos averiguar cuáles sí y cuáles no, una vez hayamos identificado el texto por otro medio[12].

La primera parte de esta afirmación no es válida para nuestro caso. Por una única obra podemos identificar el texto, pero no la variación exacta, que por otro lado, el mismo pintor precisa. Lo válido es que no todas las propiedades del texto pueden figurar en la imagen. El pintor elige un momento de la acción del mito y, al representar un acontecimiento determinado, con su pintura revela lo que el texto significa para él; y hablar de lo que significa un texto para un artista es hablar de lo que el texto le transmite, es decir, los pensamientos, sentimientos o emociones que le suscita[13]. El texto (el mito) penetra en el contenido de la pintura también cuando no se representa la acción misma del mito; este es el caso de las pinturas que van más allá del mito basándose en él. (La obra *Antiacteón* de Pérez Villalta no representa ninguna escena del mito pero se basa claramente en él.)

La noción de "intertextualidad" proviene de diferentes campos de la semiótica literaria y de ordinario define el conjunto de capacidades presuntas en el lector y evocadas más o menos explícitamente en el texto, que conciernen a algunas historias condensadas, ya producidas en una cultura por parte de algún texto precedente. El intertexto de una obra viene a ser así el retículo de llamadas a textos o grupos de textos precedentes, construido para el doble objeto de la inteligencia de la obra individual y para la producción de efectos estéticos, locales o globales[14].

Omar Calabrese anota que en la iconología se ha estudiado la naturaleza de la intersistemicidad de las referencias intertextuales, es decir, de la variaciones de una

[11] *Ibíd.*, p. 206.
[12] GOMBRICH, E. H., *Imágenes Simbólicas*. 1983, p. 15.
[13] WOLLHEIM, R., *La pintura*..., p. 207.
[14] CALABRESE, O., *Cómo se lee una obra de arte*. 1999, p. 34.

representación, que se entienden siempre tomadas de modelos precedentes –literarios o pictóricos– y transformadas simplemente por cada autor[15].

Mayer Shapiro[16] ha avanzado la teoría de que toda la pintura renacentista extrae sus motivos de textos literarios de los que, por tanto, realiza traducciones intersistémicas. El punto más importante es que la capacidad intertextual evocada por un texto implica necesariamente una "transformación" de los textos aludidos, citados, copiados, plagiados.

Utilizando los mismos términos podemos hablar de intertexto en una obra pictórica. En consecuencia cuando el artista recurre al modo de la intertextualidad, tiene que buscar luego algún medio para transmitir a los demás las reverberaciones que el texto suscita en él[17]. Hablamos entonces de un espectador capaz de reconocer los textos o historias o mitos, en nuestro caso, aludidos[18].

4. 4. PINTURA Y MITO

El presente trabajo trata de los mitos plasmados en formas. Se podría hablar de "reapariciones" de los mitos en el lenguaje plástico; reapariciones que, por haber surgido en contextos históricos, sociales y culturales radicalmente distintos de aquellos en que nacieron, han de abordarse con otros criterios hermenéuticos. Nos interesan tanto los aspectos estrictamente formales –perduración de motivos iconográficos– como los aspectos del significado.

Cuando un pintor retoma un mito repetidamente elaborado en los siglos anteriores, muchas veces aspira a justificarse con aportaciones propias. Para comprenderle es indispensable tener una previa noción del sentido del mito tratado.

El hecho consciente de la reelaboración de un mito presupone una toma de postura frente a su fijación tradicional que determina el sentido de la nueva versión[19].

---

[15] *Ibídem*.
[16] SHAPIRO, M., *Words and Pictures*. 1973, p. 69.
[17] WOLLHEIM, R., *La pintura*..., p. 205.
[18] Hay que tener en cuenta que desde que Botticelli pintó sus primeros cuadros de tema mitológico –obras que competían con el arte de tema religioso de su época, temas que se convertirían en un tópico con las obras de Corregio y de Tiziano–, el conocimiento del público sobre la mitología clásica ha cambiado de manera considerable.
[19] GIL, L., *Transmisión mítica*. 1975, p. 16.

La reelaboración de un tema mitológico, aparte de una toma de postura y de una decisión consciente, supone la existencia del mito como construcción acabada y portadora de un mensaje con un sentido susceptible de modificarse[20]. Luis Gil separa esta toma de postura en tres categorías, en tres actitudes: integración, proyección y enfrentamiento.

La consciente incorporación en la creación propia de todos los aspectos de un mito ya descubiertos en las versiones precedentes, releva la integración de esos aspectos. Los grados de integración pueden variar, desde la imitación servil, hasta la revalorización de algún elemento del mito. Un ejemplo de integración es el caso de Rafael Zabaleta y sus *Tres Gracias*. El pintor elige formas clásicas y representa el motivo de las tres Gracias en un ambiente sin aportar ningún detalle innovador. Delia Piccirilli elabora de la misma manera sus cuadros.

La proyección mítica se da cuando hay un desplazamiento hacia unas determinadas circustancias temporales y espaciales o una determinación en el sistema de coordenadas axiológicas propio de una época dada. Este es el caso de muchas pinturas del barroco y del neoclasicismo. En el siglo XX, es el caso de los seres mitológicos en la pintura de Picasso y de algunas obras de Pérez Villalta. Si en el caso de la integración hay un doble desplazamiento, del pintor al mito y del mito al pintor, en la proyección mítica falta el primer sentido del movimiento.

La actitud de enfrentamiento va frecuentemente unida a la proyección pero no la presupone necesariamente. Hablamos de "enfrentamiento" –a pesar de la agresividad del término es la postura más interesante, la que más conocimientos presupone de parte del pintor y del espectador– cuando el pintor adopta una postura crítica frente a los datos del mito, por razones ideológicas, temperamentales, y tergiversa o degrada su sentido. Es una postura que puede llegar hasta la parodia. La postura del enfrentamiento la han adoptado Antoni Tàpies en sus *Tres Gracias* o Pérez Villalta en su *Anti-Acteón*.

[20] *Ibídem*, p. 18.

4. 5. MOTIVOS Y TEMAS

Para definir el concepto de motivo artístico seguiremos la propuesta de Erwin Panofsky: motivos son las formas puras reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales. La definición de Panofsky continúa afirmando que los motivos reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes y las combinaciones de imágenes constituyen las historias o alegorías[21]. La distinción entre alegoría e historia –"las alegorías por oposición a las historias, pueden definirse como combinaciones de personificaciones y símbolos"– requiere una aclaración.

El símbolo se diferencia de la alegoría porque el primero no es una idea bajo una apariencia concreta, sino que evoca otro ser distinto de él mismo, y por consiguiente, la apariencia sensible del símbolo es secundaria con relación a su idea y se cita a través de ella[22]. Por otro lado las alegorías son representaciones gráficas o artísticas, imágenes poéticas y literarias, simbolización generalmente consciente de ideas hechas, basadas en la personificación. Aunque no son símbolos, se basan en cierto material simbólico o lo incluyen.

El tema es precisamente el motivo fundamental de una obra que puede ser definido por una descripción del contenido[23]. Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos. Así se puede hablar de un tema como "el nacimiento de Venus", tratado de diferente manera por cada uno de los pintores que se han enfrentado con él y en cada uno de los casos se articulan motivos iguales junto a otros muy distintos, que conducen siempre al mismo tema.

En este punto se presenta otra cuestión que debe aclararse: la asociación de los temas clásicos con los motivos clásicos. Un motivo clásico es un préstamo del arte de la Antigüedad clásica según la iconografía establecida (por ejemplo, la piel de león de Hércules es un motivo clásico), y a su vez un tema clásico es un tema sacado de la Antigüedad.

Fue Panofsky quien apuntó, como un hecho bien significativo, que durante la Edad Media (siglos XIII y XIV) los motivos clásicos no fueron nunca utilizados para la representación de temas clásicos, e inversamente, que los temas clásicos no fueron nunca

[21] PANOFSKY, E., *El significado de las artes visuales*. 1998, p. 71.
[22] SOURIAU, E., *Diccionario Akal de Estética*. 1998, p. 993.
[23] MARCHESE, A., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 1986, p. 399.

expresados a través de motivos clásicos. "Así, por ejemplo, pueden observarse en la fachada de San Marcos de Venecia dos grandes bajorrelieves de idénticas dimensiones: uno de ellos es una obra romana del siglo III de nuestra era, y el otro fue realizado en Venecia casi exactamente mil años después. Los motivos son tan parecidos que forzosamente debe admitirse que el cantero medieval imitó deliberadamente la obra clásica con el propósito de proporcionarle una réplica. No obstante, en tanto que el bajorrelieve romano representa a Hércules llevando al rey Euristeo al jabalí de Erimanto, el escultor de la Edad Media, al sustituir la piel de león por un ropaje ondulante, el rey atemorizado por un dragón y el jabalí por un ciervo, transformó la leyenda mitológica en una alegoría de la Salvación."[24]

Ahora bien, en el siglo XX notamos que se reproduce este hecho: encontramos temas clásicos que no se expresan a través de motivos clásicos e inversamente, motivos clásicos que no se utilizan para la representación de temas clásicos.

Esta dicotomía entre motivos y temas clásicos que caracteriza al arte medieval se explica, según Panofsky, por el hecho de que para el espíritu medieval la Antigüedad clásica era demasiado remota y estaba demasiado perentoriamente presente como para poder ser vista como fenómeno histórico. Estas dos tendencias no podían, sin embargo, equilibrarse hasta el punto de hacer surgir una conciencia de la distancia histórica[25].

El siglo XX sin duda tiene plena conciencia de esta distancia histórica –después de la reintegración de temas y motivos clásicos durante el Renacimiento, lo que Panofsky llama "hora cero"–, y la dicotomía surge con plena conciencia por parte de los pintores.

4. 6. LOS PRÉSTAMOS

Por "préstamo" entendemos el hecho de que se haya tomado prestado un motivo reconocible o una imagen del arte precedente y se incorpore en la obra examinada. También cuando utilizamos el término préstamo entendemos que éste penetra el contenido del cuadro. Digamos que un cuadro adquiere así significado o contenido histórico.

Siempre que una pintura toma prestado un motivo o una imagen del pasado, dicho

---

[24] PANOFSKY, E., *El significado...*, pp. 61-62.
[25] *Ibídem*, p. 67.

acto basta para que el préstamo se una al contenido del cuadro[26]. Wollheim profundiza aún más la función del préstamo y sostiene que éste penetra el contenido de una pintura sólo si, al utilizar de nuevo un motivo o una imagen determinados del arte anterior, el cuadro revela lo que significa el préstamo para el artista. Si no se cumple esta condición, entonces el préstamo queda al margen del contenido de la pintura; se trata de una simple asociación con él, tal vez de gran importancia histórica, sociológica o biográfica, pero de ninguna trascendencia o significación estética[27].

Pensando en los préstamos que encontramos en las pinturas con temas mitológicos de las vanguardias históricas, encontramos que, en la mayoría de los casos, los préstamos tienen un significado especial para los artistas que los utilizan. El ejemplo de Dalí es revelador: cuando utiliza la estatua de Venus de Milo, toma prestada su forma del arte clásico; la estatua cobra valor para su interpretación personal del pasado, podríamos decir del arte clásico en general, desvalorizándolo incluso, pero, en todo caso, es una figura prestada con trascendencia estética e interpretativa.

Cuando un pintor utiliza e incorpora en su obra un préstamo, se ahorra la tarea de buscar el medio de transmitir ulteriormente las reverberaciones del préstamo. Lo que un préstamo significa para un artista es algo esencialmente público. Pero la demostración de ello es que, cuando un artista introduce un préstamo en el contenido de su cuadro, no lo hace –al menos por regla general– por amor al préstamo, como puede ocurrir con un texto, sino que utiliza el significado público con objeto de reforzar o amplificar alguna otra parte ya establecida del significado de la pintura. El préstamo tiene un aspecto intrínsecamente instrumental y genera nuevo significado, pero sólo con objeto de revelar, descalificar o consolidar uno ya existente.

Un préstamo es una cosa compleja, y hablar de lo que significa el préstamo para un artista es también hablar de lo que un elemento de esta compleja cosa –el motivo o la imagen tomados– le transmite cuando es visto a la luz de otro elemento: el contexto que lo toma. Escribe Wollheim: "En primer lugar, no se puede identificar el contexto independientemente de las creencias del artista. Si el significado histórico tiene que ver con lo que un cierto elemento pictórico transmite a un artista con relación a unos determinados antecedentes, dichos antecedentes han de ser la fuente tal y como el artista,

[26] WOLLHEIM, R., *La pintura…*, p. 206.
[27] *Ibídem*, p. 207.

atinada o equivocadamente, cree que es. Si el artista tiene unas ideas falsas sobre la fuente de la que se deriva un elemento, no sirve para nada hablar de lo que significa este elemento para él con relación a la fuente tal y cómo ésta es verdaderamente. Pero, en segundo lugar, dentro del marco proporcionado por sus ideas o creencias, el artista puede decidir cuántos, o qué parte de estos antecedentes, hay que tener en cuenta a la hora de considerar el motivo o la imagen. La consideración crucial aquí, que el artista puede explotar, es la de que, así como se permite la expansión o contracción de los antecedentes, también puede variar un motivo o una imagen de lo que transmite. Pongamos un ejemplo esquemático: una imagen prestada transmitirá cosas diferentes si la fuente de la que procede, y por ende los antecedentes a la luz de los cuales hay que enfocarla, son considerados sucesivamente como algo clásico, algo romano, un sarcófago romano o un sarcófago romano que representa los trabajos de Hércules. Esta última cuestión se puede formular diciendo que, al tomar un motivo o una imagen de una cierta fuente, el artista siempre lo hace bajo cierta descripción de dicha fuente. Esta descripción fija el segundo constituyente del préstamo, o lo que he llamado contexto."[28]

4. 7. LOS ATRIBUTOS

Por atributos entendemos cualquier tipo de accesorio que lleve o acompañe al personaje, asociado a él de forma más o menos sistemática y que nos permite reconocerlo en una obra de arte: un objeto, un animal, una planta, incluso el aspecto físico de un personaje pueden ser considerados como un atributo[29]. El atributo a veces coincide con el motivo.

Es evidente que siempre hay una relación racional que explica la asociación de un atributo con un determinado personaje; esta relación puede ser de tipo narrativo o de tipo simbólico. Se podría decir que siendo las figuras humanas impotentes para representar tantas abstracciones como se deseara alegorizar, hubo que recurrir al atributo.

No siempre se pueden determinar con precisión los atributos de determinados personajes, que sólo son reconocibles por tanto en la medida en que el espectador reconoce

[28] *Ibíd.*, p. 208.
[29] CARMONA MUELA, J., *Iconografía clásica*. 2000, p. 20.

la escena representada. Por supuesto, la acción, la representación misma, no se puede considerar un atributo.

Según Gombrich, estas señas de identidad son residuos de la Ilustración: "Parece como si la necesidad de intelectualizar los atributos hubiera surgido a la vez que el deseo de racionalizar la mitología, pues en cuanto se vio en los mitos unas fábulas que ocultaban y revelaban a la vez la verdad sobre la naturaleza, debió de surgir la necesidad de explicar en términos simbólicos no sólo la actuación sino también el aspecto exterior de los dioses. Puede ser incluso que esta necesidad se remonte a una época en que se había olvidado ya el significado de ciertas imágenes cúlticas antiguas y en que los sacerdotes locales se veían obligados a explicar su apariencia física al peregrino o turista curioso."[30]

Los pintores del siglo XX o siguen la tradición heredada o se alejan radicalmente de ésta; en el segundo caso los atributos no existen y por lo tanto no tienen ninguna utilidad para el análisis iconográfico.

Tomemos por ejemplo el personaje de Ícaro; su atributo más significativo –de tipo narrativo y simbólico a la vez– son las alas. En la obra de Antón Patiño *Ícaro* (1992), las alas aparecen y son fácilmente reconocibles. No ocurre lo mismo con *Ícaro o el peligro de las caídas* (1980), de Pérez Villalta, donde el personaje del mito aparece en un cuadro dentro del cuadro y sólo es reconocible porque se representa en el instante mismo de la caída.

Otro ejemplo muy significativo es el de las tres Gracias. Su atributo tradicional son las coronas de flores y su aspecto de belleza y juventud. Así las encontramos en la obra de Rafael Zabaleta *Las Tres Gracias*, jóvenes, bellas y desnudas. Por el contrario *Las Tres Gracias* de Antoni Tàpies son feas y teratomorfas. Se podría decir que el pintor utilizó los atributos convencionales al revés, y es precisamente esta acción la que da el significado de la obra.

Todos estos ejemplos son de pinturas figurativas. Hablar de atributos en la pintura no figurativa, no tiene ninguna utilidad para el análisis iconográfico.

[30] GOMBRICH, E. H., *Imágenes...,* p. 221.

4. 8. EL TIEMPO REPRESENTADO EN EL ESPACIO PICTÓRICO

Con la variedad de sus medios expresivos, la pintura puede también expresar
el movimiento y la inmovilidad, condensando los límites del tiempo
en un presente lleno de incidentes – su única dimensión real.
Los medios expresivos son convenciones y mentiras, pero mentiras
que obligan a veces a la verdad a ruborizarse.

Apóstolos Kilessópulos
(*Ημερολόγιο εργασίας, III*)

Una cuestión importante en el intento de análisis de la realidad visual, tal como ésta se nos presenta en una obra de pintura, es la del tiempo representado, es decir, el flujo cronológico, la sucesión de acontecimientos que constituyen el objeto de una representación pictórica, figurativa o abstracta.[31]

Los mismos pintores han dado a lo largo de la historia varias soluciones al problema de cómo se puede contar una historia que incluye acción –por ejemplo un mito– en una superficie plana y aparentemente estática.

En la Edad Media era muy frecuente la representación de un relato por secuencias, a base de unidades singulares que podían agregarse. Los relatos por recuadros estaban compuestos por un número variable de unidades relacionadas entre sí, que seguían predominantemente las directrices de la horizontalidad y de la verticalidad. Con respecto a su contenido, los acontecimientos narrados derivaban de historias que se desarrollaban en un lapso de corta duración y que, en la mayoría de los casos, se referían a la vida de Cristo, de la Virgen y de personajes religiosos o laicos famosos. Generalmente, se trataba de imágenes extraídas de textos literarios conocidos por los espectadores/observadores, y centraban su atención sobre un momento concreto de la narración, a partir del cual el observador podría deducir lo que precedía al suceso representado y, si fuera posible, lo que sucedía después, siendo además estimulado a continuar con los otros recuadros.

[31] ECO, U. y CALABRESE, O., *El tiempo en la pintura.* 1987, p. 7.

La pintura flamenca primitiva, al igual que la pintura bizantina, se sirvió de otra manera de representar o contar historias: el tríptico, donde se cuenta una historia con un ritmo narrativo en tres tiempos, que sigue el movimiento del tipo "pasado-presente-futuro", utilizando la linealidad de izquierda a derecha.

Otra manera pictórica de contar un relato era ofrecer simultáneamente al espectador la historia relatada en una unidad espacial: la narración se basaba en un orden preciso de secuencias, la ausencia de cualquiera de las cuales impediría captar el sentido de la historia. Como apuntan Eco y Calabrese[32], es posible intentar un "inventario" de las reglas, aunque cada texto visual responde a un recorrido propio y cada intento de crear una tipología resulta a menudo una reducción.

"La pintura desde cierta época en adelante, debió llegar a un pacto con el espacio, pero no olvidó que su soporte es de dos dimensiones. De la misma forma, el observador debe recurrir para leer el relato al doble registro del espacio y de la superficie: dos espacios antagónicos, pero funcionales y coexistentes en la organización del soporte pictórico. El 'espacio' de superficie se organiza sobre la base de un sistema topológico que se sirve de las categorías alto/bajo y derecha/izquierda: categorías habitualmente unidas entre sí por una 'parrilla' vectorial responsable de dirigir la mirada del observador."[33]

La mentalidad renacentista concibió de manera diferente la cuestión del tiempo en la pintura e intentó mantener una correspondencia entre la unidad del espacio y la unidad del tiempo. Calabrese la caracteriza como "decididamente aristotélica" y analiza unos ejemplos de narración pictórica[34].

El primero es la *Anunciación* de Fra Angelico, donde en la escena del primer plano que ocupa casi todo el cuadro, se sitúa el acontecimiento principal, mientras que a la izquierda, en el fondo, se extiende el jardín del Edén con Adán y Eva. Fra Angelico no recurre a la repetición de personajes ni a la dirección desde el fondo hacia la escena principal, sino solamente utiliza la contraposición cerca/lejos que a su vez expresa el antes/después.

El segundo ejemplo es un cuadro de la escuela flamenca del siglo XVI. En *Loth y sus hijas* se representa a Loth y a una de las jóvenes durante el incesto, y al fondo se ve la ciudad incendiada y un paisaje campestre con un sendero por el que se dirigen hacia el

[32] ECO, U., CALBRESE, O., *El tiempo...,* p. 61.
[33] *Ibídem*.
[34] *Ibíd.*, p. 24.

proscenio algunos personajes. La ciudad pertenece al pasado, con respecto a lo que ocurre en la escena principal, pero es coherente con ésta; se podría decir que muestra un pasado que continúa en el presente. "Por lo tanto, en este caso se puede decir que la temporalidad narrativa mantiene coherencia temporal del presente: el presente contiene, a su vez, diversas duraciones, incluyendo también la huella de toda la historia."[35]

Desde que, en 1766, Lessing hizo la distinción entre artes del tiempo y artes del espacio, clasificando la pintura entre las segundas, generó una dicotomía, hoy rechazada: la pintura, considerada arte del espacio, se ha percibido como una creación estática, donde la cuestión del tiempo ha resultado contradictoria y problemática.

"[...] si la pintura, en razón de los signos que emplea, o de los medios de imitación de que dispone, medios que sólo puede combinar en el espacio, debe renunciar al tiempo en lo absoluto, es indudable que las acciones sucesivas, en tanto que son tales, no pueden servirle de objeto, sino que debe contentarse únicamente con pintar acciones simultáneas, coexistentes, o con simples cuerpos que, por sus diversas posiciones, dejen adivinar una acción. […] Pero los cuerpos no existen únicamente en el espacio, sino también en el tiempo. Todos tienen una duración y pueden, a cada instante de ella, mostrarse bajo nuevas apariencias y nuevas relaciones. Cada una de estas apariencias, cada una de estas relaciones momentáneas, es efecto de una apariencia y relación anterior, y puede ser causa, a su vez, de subsiguientes apariencias y relaciones, pudiendo ser considerada, por lo tanto, como el centro de una acción. Luego, la pintura puede imitar también acciones, pero solamente por vía indirecta, sugiriéndolas por medio de los cuerpos. […] La pintura, obligada a representar en sus composiciones lo coexistente, no puede servirse sino de un solo momento de la acción, y por lo tanto debe escoger procurando que este momento sea el más fecundo y el mejor para dar a comprender los momentos que preceden y los que siguen."[36].

Como apunta Gombrich,[37] Lessing no escribió el *Laocoonte* para tratar sólo de esta distinción, ya entonces conocida. Gombrich sostiene que la forma en que tradicionalmente se ha planteado el problema del paso del tiempo en la pintura determinó la relativa esterilidad de las respuestas, y que esta tradición se remonta al menos a principios del siglo XVIII. Cita en su ensayo a la formulación clásica de lord Shaftesbury en sus

[35] *Ibíd*.
[36] LESSING, G. E*., Laocoonte*. 1985, pp. 149-152.
[37] GOMBRICH, E. H., *La imagen y el ojo*. 1987, p. 41.

Characteristics: "Es evidente que todo maestro en pintura, cuando ha elegido el momento o instante con arreglo al cual va a representar su historia, queda desde ese punto privado de la posibilidad de aprovechar cualquier acción que no sea la inmediatamente presente y que corresponde al instante único que describe. Pues, si sobrepasa al presente sólo por un momento, de igual modo podría sobrepasarlo muchos años. Y, por la misma razón, podría con el mismo derecho repetir varias veces la misma figura […] No puede darse una idea de cualquier cosa futura, ni traer a la mente cualquier cosa pasada, si no es presentando los pasajes o sucesos tal como han subsistido realmente, o como podrían subsistir con arreglo a la naturaleza, u ocurrir conjuntamente en un instante común."[38]

La distinción entre artes del tiempo y artes del espacio siguió sin ser cuestionada hasta principios del siglo XX, y esta visión impidió que la mayoría de los especialistas (en el campo de la historia del arte, de la filosofía del arte, de la estética) tomaran en consideración o incluso llegaran a percibir el problema de la existencia (o no existencia) del tiempo en el seno de la pintura.

Por otro lado, Calabrese[39] comenta que la observación de Lessing era más compleja y sutil de lo que parece. Según Calabrese, Lessing, después de haber señalado que el espacio y el tiempo podían constituir un criterio para crear una tipología de las artes, llegaba a una conclusión distinta e invitaba al lector a considerar tal criterio como una disposición natural de cada arte, y no como un dato exclusivo. Así, un cuadro tiende a la espacialidad, pero no es sólo espacio.[40] Para Calabrese, el verdadero problema teórico es más bien la disimetría que existe entre el "medio de expresión", que es espacial, y lo que se expresa, que puede ser incluso la temporalidad.[41]

Nuestra afirmación es que la pintura, aunque por sus características materiales y técnico-lingüísticas esté más orientada hacia los problemas de la representación del espacio, no excluye la dimensión temporal, que de hecho se manifiesta o se relaciona con la representación pictórica de diversas maneras.[42]

---

[38] Citado por GOMBRICH, E. H.*, La imagen y el ojo*. 1987, p. 41.
[39] ECO, U., CALABRESE, O., *El tiempo*..., p. 19.
[40] *Ibídem*.
[41] *Ibíd.*
[42] FURIO, V.*, Ideas y formas en la representación pictórica*. 1991, pp. 228-229.

Previamente, hay que destacar que la representación del tiempo en la pintura no puede desvincularse del mecanismo de la percepción visual, que a su vez es un proceso que transcurre en el tiempo y que en cierto modo lo manipula.

Calabrese ha llegado a distinguir cuatro grandes formas de temporalidad pertenecientes a los temas representados por medio de la imagen, y una que se refiere a la pintura en cuanto acto de pintar y de mirar los cuadros:

– El tiempo de la historia: Es el propio tema o historia representado que alude a un determinado período de tiempo en el que sabemos que suceden acontecimientos. El relato de la historia, y sus principales episodios, puede ofrecérsenos en escenas o recuadros separados (por ejemplo, los frescos de Giotto, relatando la vida de san Francisco de Asís, o la *Maestà* de Duccio), o bien simultáneamente, dentro de una misma unidad espacial. Se trata de una temporalidad algo espacial, es decir, la temporalidad del tema de los cuadros figurativos, y en particular de los temas "históricos", conocidos por la mayoría de los observadores. Sin embargo, esta temporalidad pertenece a lo que se cuenta y, como máximo, puede no estar expresada por completo en el cuadro, sino deducirse del hecho de que la obra, al hacer reconocible una escena, implica un completo desarrollo narrativo.

– El tiempo de la acción: Se refiere a la propia duración de lo que está sucediendo; se trata del tiempo en el que se desarrolla la acción representada en el cuadro. Es una segunda temporalidad que es característica del tema pintado y no necesariamente provocada porque haya una narración, en el sentido clásico del término. Hablando sobre el tiempo de la acción, Calabrese vuelve a plantearse el problema principal: ¿cómo puede representarse el tiempo en un medio "inmóvil"? El tiempo en sí mismo no es nunca representable y de hecho siempre se ha representado a través del movimiento y de la transformación. "Cualquier cuerpo se mueve si recorre un espacio considerado *en reposo* por un observador. Un cuerpo se transforma si "recorre" un espacio morfológico considerado *en reposo* por un observador. De todo ello se deduce, pues, que el tiempo es una función del movimiento y que éste, a su vez, es una función del espacio. […] En este caso podemos contar con un espacio imaginado que está dentro del cuadro, y con otro espacio no pintado que está fuera del cuadro, donde también se encuentra el observador del primero (el artista o el público). Se supone que el espacio del observador está *en reposo*, así como el espacio observado, por darse los dos juntos y al mismo tiempo. Pero de ninguna manera se piensa que en el espacio observado haya quietud. En dicho espacio

puede ocurrir cualquier cosa, sólo que la representación, que depende del espacio del observador, tiene que ser coherente con éste. Cada vez que se quiere representar el tiempo (el movimiento) en un espacio observado, basta crear cierta *tensión* en los cuerpos que aparecen en él. Cuanto más tensos estén los cuerpos, tanto más será el movimiento, es decir, el tiempo de la acción."[43]

Esta manera de representar el tiempo se ha utilizado de manera excesiva durante el período barroco, donde eran muy usuales las escenas de máxima tensión; y esto porque el momento máximo está más cargado de recuerdos que cualquier otra fase, por estar en equilibrio entre el comienzo y la conclusión, y porque en la tensión y en el equilibrio se encuentra la mejor síntesis de toda acción. Calabrese apunta que dos momentos fundamentales de este intento –él utiliza la palabra "obsesión"– por representar el momento expresivo tienen lugar en los siglos XIX y XX[44]. En el XIX, durante el Realismo romántico, encontramos una proliferación de temáticas trágicas basadas en las pasiones (por ejemplo el *Miedo*, de Wurtz), algo que también ocurre en el siglo XX con el Expresionismo (por ejemplo con *El grito*, de Edvard Munch).

Calabrese advierte que no podemos ignorar que cada época, movimiento e individuo expresan sus propias preferencias en materia de ritmo y de duración, y que esto depende en parte de su relación con la cultura, a veces científica, de un período concreto, pero también de la filosofía y de la poesía propias de una época.[45]

Resulta muy sugerente el comentario de Félix de Azúa sobre el tiempo y la pintura: "a partir de David y Goya el romanticismo abandona progresivamente la expresión de un conjunto temporal representado en su momento más pleno, y se inclina decididamente hacia la expresión del instante puro, a ese instante que ya no es una parte de un todo sino que él mismo constituye la parte y el todo. El romanticismo comienza dando mayor importancia al contenido literario de la pintura que a su contenido expresivo; es un camino peligroso, pero todavía es un soporte. Pero luego, hacia finales del XIX abandona también el temario sentimental y trágico, para centrarse en el instante puro, en el momento abstracto en que la luz se desparrama y esparce de un modo determinado y único: el impresionismo da el primer paso hacia una representación sin historia que pretende sostenerse en el puro presente, en las 22.30, esencialmente diferente de las 22.31, hora en

[43] ECO, U., CALABRESE, O*., El tiempo...,* p. 28.
[44] *Ibídem*, p. 31.
[45] *Ibíd.*, p. 28.

que la luz ya no es la misma (es físicamente imposible) y por ello se requiere un nuevo cuadro. De ese modo, en 1894 pinta Monet la catedral de Rouan hasta cuatro veces, según haya sol, nubes, esté lloviendo, o caiga el crepúsculo. Un clásico la habría pintado en un instante único: aquel que resumiera el espíritu del edificio, independientemente de la climatología. Pocos años más tarde, cuando Picasso pinte *Las rameras de la calle Avinyó*, se habrá consumado el proceso y el cuadro ya no representará más que a ese cuadro. Los cuerpos de las mujeres no tienen la menor intención de representar mujeres; podrían ser árboles o tortugas. En la arbitraria superficie pintada se detiene el tiempo específico de la pintura y nada más. Ese cuadro, esos cuadros, describen un tiempo que ya no es el de nuestros cuerpos, sino el de la historia de la pintura." [46]

En el otro extremo del instante expresivo está el momento de lo infinitamente perdurable, que se origina a partir del sentido de lo sagrado propio del arte bizantino, con las figuras estáticas e hieráticas, pese a la dificultad de controlar la temporalidad de los gestos y sobre todo de la mirada, –cuya relación con el espacio es también fundamental– y que pasa de la pintura sagrada a la civil con el retrato.

Sin embargo, existen muchas situaciones intermedias, especialmente en el género paisajístico y en la naturaleza muerta.

– El tiempo de la escena, o el tiempo cronológico: Se trata del tiempo cronológico, la hora del día o la estación del año en que está representada la escena. En efecto, hay obras en las cuales esta ambientación cronológica no puede desvincularse del tema y del sentido de la obra y que, si bien en algunos casos puede actuar como mero telón de fondo, en otros puede informarnos de interesantes recursos estilísticos y puede tener connotaciones simbólicas.[47]

– La escena temporal: Se trata de la representación de la dimensión temporal (una tormenta, la lluvia, etc.), que incluso puede llegar a ser el único motivo de la obra, como los paisajes de Caspar David Friedrich o los paisajes de los impresionistas. En este punto, Calabrese se refiere a las escenas arcádicas: "La escena arcádica, por ejemplo, no puede ser violenta y tendrá lugar, sobre todo, en la aurora o en el crepúsculo."[48] Calabrese no tenía en la mente las escenas atemporales no figurativas del siglo XX, que poco tienen que ver con la escena temporal o con el tiempo cronológico, y remiten a una atemporalidad.

---

[46] AZÚA, F.*, El aprendizaje de la decepción*. 1996, pp. 36-37.
[47] FURIO, V.*, Ideas...,* p. 234
[48] ECO U., CALABRESE, O.*, El tiempo...,* p. 36.

En el corpus de obras seleccionadas que se analizan en el presente estudio, distinguimos tres tipos de escenas de acción de tiempo representado, y un tipo de escena sin acción:

– Escenas que representan el momento cumbre del mito contado, o una escena concreta elegida por el pintor. Este momento concreto puede relacionarse con la tradición pictórica de los siglos anteriores (por ejemplo hay una tradición en la representación del mito de Diana y Acteón), o puede ser totalmente nueva, desligada de toda tradición. Son pinturas figurativas o abstractas (el momento se identifica por el título de la obra). Algunos ejemplos son: *Diana y Acteón* (1989), de Guillermo Pérez Villalta, *Acteón* (1984), *Lluvia de oro* (1985) y *Danae del velo* (1986), de Juan Navarro Baldeweg, *El juicio de Paris* (1964), de Salvador Dalí.

– Escenas con doble tiempo, que se genera por la existencia de un doble espacio (el cuadro dentro del cuadro). Un ejemplo de doble tiempo es la obra de Salvador Dalí, *Dalí levantando la piel del mar Mediterráneo para enseñar el nacimiento de Venus (*1977), o la obra de Pérez Villalta *Ícaro o el peligro de las caídas* (1980).

– Escenas atemporales: las pastorales. Son obras en las que el tiempo de representación no tiene importancia porque hace referencia a situaciones que continúan interminablemente, aunque sí hay acción. Tales obras son todas las incluidas en subcapítulo de las pastorales.

– Pinturas que utilizan símbolos para evocar a un mito o a un personaje mitológico. Son escenas sin acción.

CAPÍTULO 5

MOTIVOS Y TEMAS MITOLÓGICOS

5. 1. MINOTAURO, TESEO, LABERINTO

¿Lo creerás, Ariadna? –dijo Teseo–.
El Minotauro apenas se defendió.

Jorge Luis Borges, "La casa de Asterión"

5. 1. 1. El mito

Asterio, rey de Creta, se casa con Europa y adopta como hijos a los tres que ella ha tenido con Zeus: Minos, Radamantes y Sarpedón. Minos se convierte en sucesor de Asterio y se casa con Pasifae, hija de Sol y hermana de Eetes y de Circe. De esta unión nacen numerosos hijos, entre los que destacan Ariadna, Fedra, Deucalión, Catreo y Glauco. En una época no determinada Pasifae se enamora de un toro, como castigo de los dioses por una imprudencia de Minos, y con la ayuda de Dédalo consigue consumar la unión amorosa con él; así, concibe una criatura monstruosa mitad hombre, mitad toro, que recibe el nombre de Minotauro[1].

Minos encierra a Minotauro en una construcción de Dédalo llamada Laberinto, formada por numerosos e inextricables pasadizos y corredores, de donde es imposible salir. Allí recibe como tributo y devora cada año a catorce jóvenes atenienses (siete hombres y siete mujeres), hasta el día en que Teseo, hijo del rey de Atenas, decide enfrentarse con él.

Ariadna, una de las hijas de Minos, se enamora de Teseo y promete ayudarle a matar a Minotauro en caso de que esté dispuesto a llevársela consigo y casarse con ella en Atenas. Teseo jura que lo hará y Ariadna pide a Dédalo que le indique la salida del Laberinto. Así da a Teseo un hilo que éste sujeta en la entrada del Laberinto; siguiendo las instrucciones de Ariadna, Teseo encuentra al Minotauro, lo mata, logra salir sano y salvo y emprende el regreso a Atenas[2].

[1] Llamado Asterio según Apolodoro III 1, 4 y Asterión según Pausanias II 31, 1.
[2] Al llegar a la altura de la isla de Naxos el barco hace una parada, y Teseo abandona allí a Ariadna dormida. También existe otra versión según la cual, estando ambos en la isla, llega Baco y rapta a Ariadna. La escena del abandono de Ariadna dio lugar a muchas representaciones pictóricas a lo largo de los siglos pero ninguna en el arte español del siglo XX.

5. 1. 2. Las fuentes

La tradición mítica sobre Minotauro está atestiguada en Eurípides (en los fragmentos de los *Cretenses*) y en fragmentos de historiadores del siglo IV a. C.

En varias fuentes (Apolodoro III, 1 y 4 y III 15, 8, Higinio *fab*. 40, Diodoro IV 77, 1-5, Zenobio IV 6, schol. *Hippol*. 887, Servio *Aen*. VI 14 y *ecl*. VI 47, Lactancio Plácido *Achill*. 192, Myth. Vat. I 47, II 120, y Malalas 85-86, e implícitamente en Ovidio *Ars Amandi* I 325) se indica que Pasifae recibió la ayuda de Dédalo, quien construyó una vaca de madera cubierta de piel de vaca auténtica, en cuyo interior se introdujo Pasifae para engañar al toro.

Frente a la versión consagrada del mito sobre el nacimiento de Minotauro, tenemos una variante pseudo-racionalista de Paléfato[3], quien cuenta que Pasifae se enamoró de un joven del séquito de Minos, llamado Tauro (Toro), que se distinguía por su belleza; Pasifae lo sedujo y de la unión nació un hijo. Minos descubrió los hechos pero no mató al niño al considerarlo hermano de sus propios hijos, y lo mandó a la montaña para que se convirtiera en criado de pastores. Al hacerse mayor Minotauro quiso bajar a la ciudad, pero Minos envió a muchos hombres para retenerlo. Así, Minotauro se retiró otra vez a la montaña, excavó una profunda cueva y se encerró en ella. Cada vez que Minos quería castigar a una persona la enviaba allí, para morir en manos de Minotauro. (Así explica Paléfato el tributo de jóvenes y doncellas que recibía Minotauro.) Cuando Minos capturó a Teseo, hijo del rey de Atenas y enemigo suyo, lo condujo a aquel lugar para que muriera; pero Ariadna le envió a tiempo una espada con la que Teseo mató a Minotauro. Heráclito[4] ofrece también la misma interpretación racionalista.

El enamoramiento de Pasifae hacia el toro tiene varias explicaciones: según Apolodoro III, 1, 4 y Diodoro IV 77, 1-2, la pasión de Pasifae es un castigo de Poseidón contra Minos por haber rehusado éste ofrendarle el toro, faltando así a un voto solemne. Apolodoro explica que al querer Minos, una vez muerto Asterio, ocupar el trono de

[3] PALÉFATO, "Sobre fenómenos increíbles". En AA VV, *Mitógrafos griegos*. 2002, pp. 222-223.

[4] "Dícese que ésta (Pasifae) se enamoró de un toro; mas no, como creen muchos, del animal que pertenece a un rebaño (pues sería ridículo que la reina deseara una unión antinatural), sino de uno de aquel lugar, cuyo nombre era Toro. Después de utilizar a Dédalo como cómplice de su pasión y quedarse embarazada, dio a luz a un hijo que se parecía a Toro. Los más llamaban Minos a éste, pero veían su semejanza con Toro; mediante un nombre compuesto se le llamó Minotauro." HERÁCLITO, "Refutación o enmienda de relatos míticos antinaturales". En AA VV, *Mitógrafos*…, pp. 269-270.

Creta, y habiendo encontrado fuerte oposición, rogó ayuda a los dioses y les prometió todo lo que quisieran. Minos pidió de Poseidón que hiciera salir un toro del fondo del mar, como demostración de su fuerza, para sacrificarlo luego. Poseidón realizó el prodigio pero Minos, en vez de sacrificar el toro surgido del mar, sacrificó otro en su lugar.

En Higinio (*Fab.* 40) es Venus la que provoca en Pasifae la pasión hacia el toro, por haber ésta descuidado durante años los sacrificios hacia la diosa. Malalas también añade el castigo que aplica Minos a Pasifae y a Dédalo[5]: a Pasifae la encierra con dos sirvientas y no vuelve a verla más, y a Dédalo lo manda matar.

En Higinio (*Fab*. 40), el Laberinto es una iniciativa de Dédalo para ayudar a Pasifae, ocultando al monstruo del rey Minos. En Apolodoro III, 1, 4, y en Ovidio *Met*., 157-161, es el propio Minos quien ordena a Dédalo construir el Laberinto y manda encerrar en él a Minotauro[6].

En Plutarco (*Thes*. 15), Ovidio (*Met*. VIII 171) y Diodoro (IV 61, 3), el tributo del sacrificio de los catorce jóvenes lo establece el propio Minos, después de un victorioso asedio de Atenas, y con periodicidad de nueve años. En Higinio (*Fab*. 41) y Servio (*Aen*. III 74) son sólo siete en total, pero cada año.

5. 1. 3. Las representaciones

Laberinto se denomina una construcción arquitectónica sin aparente finalidad, de complicada estructura y de la cual, una vez en su interior, es imposible o muy difícil encontrar la salida[7]. En realidad λαβύρινθος significa "el lugar (-νθος) de la doble hacha (-λάβρυς), es decir, una fortaleza minoica.

La representación iconográfica del laberinto aparece en la cerámica antigua como meandro, desarrollando el esquema-diseño como abstracción de la compleja construcción a la que hace referencia. El meandro –como símbolo del laberinto– sirve también como delimitación imaginaria entre escenas de diferentes realidades y un

[5] RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología clásica*. 1988, p. 369.
[6] Lo que Dédalo construye según Homero *Il*. XVIII 590-592, es un 'coro', esto es, según *schol*. 590, un lugar para la danza y para uso de Ariadna. *Ibídem*, p. 370.
[7] CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*. 1992, p. 265.

mundo superior[8]; también, según Blázquez Mateos[9], indica las pautas que explican las conexiones entre distintas escenas de frisos y frontones, estableciendo la estructuración necesaria para relacionar el espacio central del frontón con las restantes partes: así, el laberinto simboliza el límite entre hombres y dioses, identificando aquél como camino de superación por la separación y a la vez es el símbolo del camino imaginario hacia la muerte. Por otro lado el laberinto tiene connotaciones funerarias y misteriosas, como lugar oscuro y peligroso.

La posición de los seres monstruosos dentro del sistema de la genealogía mítica es, a menudo, incierta; los monstruos mitológicos no son completamente divinos, pero están cerca de los dioses. Se da apariencia estética a los monstruos en las artes plásticas sólo tardíamente y, según Blumenberg[10], porque la representación plástica no puede ir nunca a la par con la prodigalidad de rasgos de que se sirve el narrador.

Todos los mitos y leyendas que aluden a monstruos, tributos y héroes victoriosos, exponen a la vez una situación cósmica (la idea gnóstica del mal demiurgo y de la redención), social (el Estado dominado por un tirano, una plaga, un enemigo) y psicológica, colectiva o individual (predominio de la parte monstruosa del hombre, tributo y sacrificio de lo mejor: ideas, sentimientos, emociones).[11] Así, el Minotauro ha expresado la relación entre la parte espiritual y la parte animal humana en su último grado. La prevalencia de lo espiritual sobre lo animal la simboliza la figura mítica del Centauro, que tiene cuerpo de caballo y torso de hombre. La inversión que da a la cabeza la forma de animal y al cuerpo la de persona, lleva a las últimas consecuencias ese predominio de lo animal.[12]

Según Blumenberg[13], el mito representa un mundo de historias tan centrado en el punto de vista del oyente de la época que va reduciendo, por causa suya, su fondo de cosas monstruosas e insoportables, y con esto tiene que ver la existencia de figuras intermedias entre lo animal y lo humano. Cassirer[14] afirmó que quizás el mito no hubiera llegado nunca por sí mismo a una clara diferenciación, si otros motivos y otras fuerzas espirituales no hubieran intervenido también. Fue el arte plástico el que, al

[8] BLÁZQUEZ MATEOS, E., "Los laberintos y la racionalidad paisajística como metáfora". 1995, p. 63.
[9] *Ibídem*, p. 64.
[10] BLUMENBERG, H., *Trabajo sobre el mito*. 2003, pp. 75-76.
[11] CIRLOT J. E., *Diccionario...*, p. 305.
[12] *Ibídem*.
[13] BLUMENBERG, H., *Trabajo sobre...,* p. 131.
[14] CASSIRER, E., *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. 1972, p. 244.

proporcionar al hombre una *imagen* de sí mismo, también en cierto modo descubrió la *Idea* específica del hombre en cuanto tal; y mientras en el arte egipcio se encuentran constantemente las formas dobles e híbridas que exhiben al dios en forma ya humana pero con cabeza de animal, o bien con cuerpo de animal pero con rostro de rasgos humanos, la plástica griega da el paso decisivo y en la conformación de la figura puramente humana llega a una nueva forma de lo divino y lo monstruoso y de su relación con el hombre[15].

La monstruosidad del Minotauro surge de la manera como ha sido engendrado[16]. Su origen, desde este punto de vista, es tan importante como su historia, pues su vida mítica es muy pobre en acontecimientos: encerrado en el Laberinto, lo único importante que le sucede es el encuentro y la lucha con Teseo.

Escribe Omar Calabrese: "Todos los grandes prototipos de monstruo son al mismo tiempo maravillas y principios enigmáticos. Son desafíos llevados a dos campos especulares que constituyen la experiencia humana: el dominio de lo 'objetivo' (es decir, el mundo fuera de nosotros) y de lo subjetivo (es decir, nuestro espíritu). En fin, desafíos llevados a la regularidad de la naturaleza y a aquella otra regularidad que se adecua a ella, la inteligencia humana."[17]

Frente al conjunto de representaciones del Minotauro en el campo de las artes plásticas desde la Antigüedad hasta el siglo XX, la figura mítica toma una dimensión nueva en la obra de Picasso gracias a su sexualidad extrema y dionisíaca y a la identificación con el propio artista[18], a quien no interesan los demás elementos del mito. En la obra picassiana el Minotauro no es el símbolo del mal y de la represión animal del hombre; tampoco es la encarnación de profundos deseos inconfesables. Picasso crea un personaje nuevo, cercano y demasiado humano, pero sin perder del todo su dimensión mítica.[19]

El Minotauro de Joan Miró comparte esta "humanización" del monstruo, que en sus dibujos se vuelve juguetón y simpático. Pero el Minotauro como motivo es circunstancial, no se desarrolla a través de su obra, y tampoco tiene conexión con los demás elementos del mito.

---

[15] *Ibídem*.
[16] BRUNEL, P., (dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*. 1988, p. 1.025.
[17] CALABRESE, O., *La era neobarroca*. 1989, p. 107.
[18] Picasso apenas utiliza los demás elementos del mito.
[19] VAUTIR, S., "El Minotauro de Picasso: un mito demasiado humano". En Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*. 2000, p. 63.

5. 1. 4. Las obras (Picasso, Miró, Dalí, Francés, Domínguez, Pérez Villalta)

PABLO PICASSO

Los Minotauros

"Todo esto tiene lugar en una montañosa isla del Mediterráneo –dijo Picasso–. Como Creta. Ahí a lo largo de la costa es donde viven los minotauros. Son los ricos *seigneurs* de la isla. Saben que son monstruos y viven, como lechuguinos y diletantes de cualquier otra parte, la clase de existencia que huele a decadencia; en casas repletas de obras de arte ejecutadas por los escultores y pintores de moda. Les agrada estar rodeados de mujeres bellas. Obligan a los pescadores a salir al mar y raptar, para ellos, bonitas muchachas de las cercanas islas. Cuando el calor del día ha cedido, reciben en sus casas a los escultores y a sus modelos, organizando reuniones en las que al son de la música se baila, y todo el mundo se sacia de almejas y champagne hasta que la melancolía se esfuma y la euforia hace su aparición. A partir de ese momento la reunión se convierte en orgía.

Luego Picasso me enseñó otra lámina donde aparecía un minotauro de rodillas y un gladiador aplicándole el golpe de gracia con una enorme daga. Un gran conjunto de rostros, en su mayoría femeninos, contemplaban la escena desde detrás de una barrera.

Se nos dice que Teseo al llegar mató a un minotauro, pero fue uno entre muchos. Sucedía cada domingo: un joven griego llegaba desde el continente y cuando mataba a un minotauro hacía felices a todas las mujeres, especialmente a las viejas –siguió diciendo Picasso–. Un minotauro guarda a sus mujeres con prodigalidad pero reina por el terror y ellas se alegran de verle muerto."[20]

La figura del Minotauro aparece por primera vez en la obra de Picasso en diciembre de 1927 o en marzo de 1928, en un dibujo titulado *Minotauro corriendo* (fig. 1), que será el precedente directo de un collage (1928, carboncillo y papel pegado sobre tela, 139x230 cm.) y un tapiz (1935, lana y seda, 142x237 cm.) con el mismo título. Tanto en el dibujo como en el collage, el Minotauro está representado únicamente por la

[20] GILOT, F., y CALTON, L., *Vida con Picasso*. 1965, pp. 43-44.

cabeza, un fragmento de cuello y dos piernas humanas en actitud de correr. Paloma Esteban Leal[21] sostiene que el antecedente conceptual de esta primera representación pudo ser la contemplación de los frescos del palacio de Cnosos de Creta que aparecieron en la revista *Cahiers d'Art* a finales de 1926 –Picasso nunca visitó Grecia–, y el antecedente formal podría remontarse a un dibujo realizado en 1924 con destino al ballet *Mercure*, que transmite la misma impresión de movimiento y dinamismo.

La elaboración sistemática de la figura del Minotauro comenzó en 1933, cuando Picasso empezó a relacionarse con el grupo surrealista y creó la portada de la revista *Minotaure*[22] (fig. 3). El collage de la portada presenta al Minotauro sentado con una daga en una mano y combina dos diferentes maneras de expresión que representan dos mundos distintos: el dibujo clásico y la técnica del collage. Los materiales de la composición –cartón, tela quemada, madera, papel de repostería con encaje, chinchetas – dan una imagen metafórica del laberinto contemporáneo, dentro del cual se impone la forma clásica dibujada del Minotauro. Según Loizidi, en esta obra se puede apreciar la subversiva percepción de Picasso sobre la interpretación del Minotauro: cogiendo la daga se presenta como una figura principal que tiene acción e impulso[23]. También del año 1933 es un dibujo con el título *Cabeza de Minotauro* (fig. 4).

Además de este collage de la portada, Picasso realizó para el número 1 de *Minotaure* otros cuatro grabados con el Minotauro casi en la misma postura, y una serie de treinta dibujos titulados *Anatomie*. En abril de 1933 crea cinco grabados más con el tema de Minotauro –de los cuales solo cuatro se publican en *Minotaure*– que suponen el inicio de la iconografía definitiva del monstruo, la que aparece en adelante a lo largo de su obra. "El personaje aparece bien de pie, bien sentado, volviendo hacia un lado su majestuosa cabeza de toro y mostrando orgullosamente su condición atlética y su virilidad. Evidenciando su carácter dual, el Minotauro parece reflejar aquí tanto su condición de víctima –el propio Minotauro– como de verdugo, ya que portando el puñal en la mano evoca la existencia de Teseo, el personaje que le dará muerte."[24]

Los grabados, creados todos el 11 de abril de 1933, son: *Minotauro caminando con un puñal,* también titulado *Minotauro de pie con un puñal* (1933, aguafuerte sobre plancha de cobre reproducido en monotipo a la aguada sobre papel. 26,9x19,4 cm.),

[21] ESTEBAN LEAL, P., "Picasso/Minotauro". En Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*. 2000, p. 29.
[22] LOIZIDI, N., *El mito de Minotauro en las vanguardias del período de Entreguerras*. 1988, p. 53.
[23] *Ibídem*, p. 24.
[24] ESTEBAN LEAL, P., "Picasso...", p. 31.

Minotauro caminando con un puñal (1933, plancha de cobre, 26,6x19,4 cm.), *Minotauro sentado con un puñal, I* (fig. 2, 1933, aguafuerte sobre plancha de cobre sobre papel Vélin fort, 26,9x19,4 cm.), *Minotauro sentado con un puñal, II*, también titulado *Minotauro con puñal sentado en una piedra* (1933, aguafuerte sobre plancha de cobre sobre papel Vélin fort, 26,9x 19,4 cm.), *Minotauro sentado con un puñal, III*, también titulado *Minotauro sentado con puñal, de perfil* (1933, aguafuerte sobre plancha de cobre sobre papel, 26,9x19,4 cm.), *Minotauro sentado con un puñal, IV* (1933, aguafuerte sobre plancha de cobre sobre papel, 26,9x 19,4 cm.).

Pero si los surrealistas se acercaban al monstruo por todo cuanto en él descubrían de antinatural, de irreal, de sobrehumano, a Picasso le fascinó su lado humano e incluso se identificó con él, y como otras figuras arquetípicas vuelve como *leit motiv* en su obra.

La identificación de Picasso con un personaje de sus obras no se produce por primera vez con ocasión de la representación del Minotauro; en la época rosa había proyectado ya sus vivencias y estados psicológicos en el arlequín, protagonista de muchas de sus creaciones de aquel momento, igual que más tarde, en la década de los cincuenta, se identificará con el pintor de la serie *El pintor y la modelo*. Del mismo modo, tampoco es el primer artista que se identifica con un personaje de su obra. Algo parecido ocurre con algunos pintores simbolistas: Moreau traslada su dolor por la pérdida de su esposa al lienzo que representa el dolor de Orfeo ante la ausencia de Eurídice, y Gauguin se identifica, en su condición de artista incomprendido, con el Cristo perseguido del Huerto de los Olivos[25].

Escribe John Berger[26] que el Minotauro en la obra de Picasso representa al animal en cautividad de una manera casi humana y que también puede representar (como en la fábula de la bella y la bestia) el sufrimiento originado a causa de aspiraciones y sensibilidades rechazadas por existir en un cuerpo sin atractivo, es decir, no domado, no civilizado; pero, a diferencia de la Bestia, el Minotauro no es una figura patética sino un rey. Tiene su poderío propio, resultado de su fortaleza física y del hecho de estar familiarizado con los instintos y de no tenerles miedo.

Además de ser un *alter ego*, el Minotauro va ligado con la tradición taurina española. El tema de las corridas fascinó a Picasso durante toda su vida y aparece ya en

[25] *Ibídem*, pp. 18-19.
[26] BERGER, J., *Ascensión y caída de Picasso*. 1973, pp. 91-92.

sus primeras obras. *La corrida* (1896, Museo Picasso, Barcelona), una de las más significativas de los primeros años, sigue la tradición de Fortuny y Ramón Casas.

El motivo del Minotauro se desarrolla en toda su amplitud en el grupo de grabados que integran la *Suite Vollard*. En la lámina 57[27] (fig. 5), con el título *Minotauro con una copa en la mano y mujer joven* (17 de mayo de 1933, cobre, aguafuerte, 19,4x26 cm.), el monstruo está brindando junto a una joven con flores en el pelo; es una escena sosegada y relajada. En la lámina 58 (fig. 6), *Minotauro acariciando a una mujer*, (18 de mayo de 1933, cobre, aguafuerte, 29,8x36,8 cm.), el dibujo se vuelve más agitado y aparecen más personas en la escena: un flautista joven, una mujer desnuda y la cabeza enorme del escultor. En la lámina 59 (fig. 7), *Escena báquica del Minotauro* (18 de mayo de 1933, cobre, aguafuerte, 29,7x36,6 cm.), Minotauro vuelve a tener una copa en la mano y está acompañado por el escultor y dos modelos, todos ellos en actitudes voluptuosas. Como señala Esteban Leal[28], se trata de una variante de la habitual escena de banquete, muy frecuente en la pintura francesa de los siglos anteriores. Es muy probable que Picasso tomara como ejemplo directo la *Victoria de Pan* de Poussin. A pesar de la frecuente utilización de los clásicos de siglos anteriores como pretextos de cuadros, Picasso nunca utilizó las obras antiguas como mera excusa para la repetición formal, sino como modo de investigación de sus propias búsquedas estéticas. El mismo tema encontramos en la lámina 67 (fig. 8), *Minotauro, bebedor y mujeres* (18 de junio de 1933, cobre, aguafuerte, 29,8x36,5 cm).

En la lámina 60 (fig. 9), *Mujer contemplando a Minotauro dormido* (18 de mayo de 1933, cobre, aguafuerte, 19,4x26,8 cm.), una joven mira con tranquilidad al Minotauro que está acostado detrás de una cortina transparente. Escenas semejantes, de tranquilidad, reposo y armonía entre el Minotauro y la mujer aparecen en las láminas 66 (fig. 10), *Minotauro y mujer detrás de una cortina* (16 de junio de 1933, cobre, aguafuerte, 19,3x26,7 cm.), y 68 (fig. 11), *Minotauro acariciando a una mujer dormida* (18 de junio de 1933, cobre punta seca, 30x37 cm.).

La relación entre observador y observado –variación de la temática general del modelo y el artista– interesa a Picasso desde los primeros años de su carrera. En los grabados de la *Suite Vollard*, el modelo se representa normalmente en actitudes taciturnas y

[27] Para la numeración de los grabados de la *Suite Vollard* seguimos la numeración de la edición: *Picasso. Suite Vollard*. Madrid, Ediciones Turner, 1991.
[28] ESTEBAN LEAL, P., "Picasso…", p. 31.

tranquilas mientras el escultor está siempre concentrado y pensativo. En la lámina 60, la mujer ocupa el sitio del observador, cuando el escultor ya no está en la escena[29].

En la lámina 62 (fig. 12), *Minotauro atacando a una Amazona* (23 de mayo de 1933, cobre, aguafuerte, 19,4x26,8 cm.), la modelo es sustituida por una Amazona y el Minotauro vuelve a ser violento.

El tema de la lámina 63 (fig. 13) es totalmente distinto. *Minotauro herido VI* (26 de mayo de 1933, cobre, aguafuerte, 19,2x16,7 cm.) representa al monstruo, que ocupa toda la superficie del cuadro, encogido a causa del dolor y con una daga en la mano. Unos rostros contemplan la escena. En la lámina 64 (fig. 14), *Minotauro vencido* (29 de mayo de 1933, cobre, aguafuerte, 19,3x26,9 cm.), aparece un joven desnudo matando al Minotauro, el cual tiene una postura de abatimiento. En segundo plano las modelos y el escultor contemplan el sacrificio como si estuvieran en una corrida de toros. El episodio evoca en cierto modo, aunque no lo reproduce fielmente (el mito clásico sitúa la muerte de Minotauro dentro del Laberinto cretense), el mito de la derrota del Minotauro en manos de Teseo. El último grabado con este tema es la lámina 65 (fig. 15), *Minotauro moribundo* (30 de mayo de 1933, cobre, aguafuerte, 19,6x26,8 cm.), en la que Minotauro está muriendo sobre la arena con un gesto de dolor, mientras una de las mujeres que le están mirando extiende su mano para acariciarle.

Los grabados de la serie *Suite Vollard* que representan al Minotauro concluyen con cuatro láminas con el tema del Minotauro ciego donde se mezclan el mito de Edipo y el del Minotauro, así como los acontecimientos de su vida personal. El personaje de Antígona ha adoptado los rasgos de Marie-Thérèse y Edipo ha sido reemplazado por el Minotauro. Escribe Paloma Esteban Leal que a primera vista la interpretación no ofrece duda: "Picasso/Minotauro ha recibido el castigo (la ceguera) por sus pecados (su relación adúltera con Marie-Thérèse), siendo ya su único consuelo, sin embargo, la ayuda de la propia Marie-Thérèse. La ceguera es la condición física más temida por los artistas plásticos y ya fue objeto de preocupación para Picasso desde el año 1903, en que la representó por primera vez en sus lienzos."[30] También hay interpretaciones[31] que

[29] LOIZIDI, N., *El mito de Minotauro*..., p. 71.
[30] ESTEBAN LEAL, P., "Picasso…", p. 35.
[31] PULLIN R., "Picasso and Myth: The Minotaur". En Cat. de Exp. *Picasso*. 1984, p. 241.

defienden que el tema del Minotauro ciego alude al mito contemporáneo del psicoanálisis, e identifican a Minotauro con Tiresias[32].

En la lámina 89 (fig. 16), con el título *Minotauro guiado por una niña, I* (25 de septiembre de 1934, cobre, aguafuerte y buril, 25,2x34,8 cm.), el Minotauro es guiado por una niña que lleva flores en la mano mientras unos pescadores miran la escena. Otro joven con la típica camiseta de rayas de los pescadores –personaje que podría identificarse con Teseo–[33] está mirando pensativo. Minotauro se dirige hacia una especie de cueva donde está colgada una obra del propio Picasso, detalle que hace más difícil la interpretación. Si miramos este cuadro al revés, se nos revela otra composición: una mujer-bacante que lleva un cuchillo en la mano empujándolo hacia otra figura[34]. Se trata de una representación aparentemente sin conexión con el tema principal del grabado: *La muerte de Marat*, el tema del cuadro de Jacques-Louis David. Paloma Esteban Leal[35] escribe que Picasso adapta una vez más la historia a los sucesos de su vida personal, y en esta escena Marat ha sido sustituido por una mujer, con los rasgos de Marie Thérèse, que aparece tendida en la bañera, mientras otra mujer, una figura femenina que recuerda algunas representaciones de Olga Koklova realizadas por Picasso en esta misma época, está a punto de apuñalarle. En este grabado Picasso intenta dar una explicación o interpretación topológica del laberinto, algo raro en su obra. Evita la manera tradicional de los atajos helicoides –recurso de los surrealistas– describiendo solamente la apertura hacia el espectador de una cueva[36].

La lámina 90 (fig. 17), *Minotauro guiado por una niña II* (23 de octubre de 1934, cobre, aguafuerte, 25,2x34,8 cm.), representa a una niña que en lugar de flores lleva una paloma en la mano –símbolo de la paz en la iconografía picassiana–. Según Esteban Leal[37], la paloma podría significar el sosiego alcanzado por Minotauro tras haber pagado por sus culpas. La escena se desarrolla de noche junto al mar. En la siguiente lámina, número 91 (fig. 18), *Minotauro ciego guiado por una niña III* (4 noviembre 1934, cobre, aguafuerte y buril, 22,6x31,2 cm.), se repiten los mismos motivos: la niña con una paloma en las manos, los pescadores mirando fijamente y un

[32] Tiresias fue adivino de Tebas, a quien los dioses castigaron con la ceguera por haber revelado secretos de los dioses a los mortales (RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología…*, pp. 147-150).
[33] *Ibídem*, p. 36.
[34] LOIZIDI, N., *El mito de Minotauro*..., p. 74.
[35] ESTEBAN LEAL, P., "Picasso…", p. 37.
[36] LOIZIDI, N., *El mito de Minotauro*..., pp. 76-77.
[37] ESTEBAN LEAL, P., "Picasso…", p. 37.

joven sentado a la derecha. En la lámina 92 (fig. 19), *Minotauro ciego guiado por una niña en la noche* (noviembre de 1934, cobre, aguatinta, 24,7x34,7 cm), el empleo del aguatinta da la sensación de la noche y consigue unos logrados efectos de luz y sombra.

El último grabado de la *Suite Vollard* donde aparece el Minotauro es la lámina 94 (fig. 20), *Personajes con máscara y mujer pájaro* (19 de noviembre de 1934, cobre, aguatinta y aguafuerte, 24,9x34,8 cm.). Es una escena nocturna en la que pueden verse tres personajes con máscaras –uno de ellos se convierte en Minotauro con una máscara de toro– frente a una escultura de una mujer-pájaro. Según Esteban Leal[38], se trata de una recuperación del tema del Minotauro en el taller del escultor.

Otras obras de los años 1933 y 1934 donde aparece el Minotauro son: *Minotauro contemplando a una mujer dormida*, también titulado *Minotauro contemplando amorosamente a una mujer dormida* (fig. 21, Boisgeloup, 18 de junio de 1933, punta seca sobre papel, 29,9x36,8 cm.), *Minotauro violando a una mujer*, también titulado *Minotauro y mujer haciendo el amor* (Boisgeloup, 18 de junio de 1933, punta seca sobre plancha de cobre sobre papel, 29,9x36,8 cm.), *Minotauro violando a una mujer*, también titulado *El abrazo* (fig. 22, Boisgeloup, 28 de junio de 1933, pluma, tinta china y aguada sobre papel, 47x62 cm.), *Minotauro y mujer bajo la ventana*, también titulado *Minotauro con copa y su amante* (fig. 23, junio 1933, aguafuerte y raspador sobre plancha de cobre sobre papel, 8,7x15 cm.), *Desnudo sentado y Minotauro*, también titulado *Mujer desnuda y Minotauro* (fig. 24, Cannes, 2 de agosto de 1933, pluma, tinta china y aguada sobre papel, 40x50 cm.), *Minotauro y caballo* (6 de diciembre de 1933, pluma, tinta y aguada sobre papel encolado, 40,6x50,2 cm.), *Minotauro y desnudo* (fig. 25, París, 12 de diciembre de 1933, carboncillo sobre papel, 48,5x63,5 cm.), *Minotauro y desnudo* (París, 13 de diciembre de 1933, carboncillo sobre papel, 47x62 cm.), *Minotauro abrazando a una mujer* (fig. 26, Boisgeloup, 2 de agosto de 1934, monotipo sobre plancha de cobre sobre papel, 39,6x24,4 cm.), *Minotauro abrazando a una mujer* (Boisgeloup, 4 de agosto de 1934, buril sobre plancha de cobre sobre papel, 39,6x24,4 cm.), *Minotauro abrazando a una mujer* (Boisgeloup, 4 de agosto de 1934, plancha de cobre, 39,6x24,4 cm.). Todos los grabados mencionados mantienen una fuerte vinculación con los grabados de la *Suite Vollard*: tratan los mismos temas y utilizan los mismos recursos plásticos. También del año 1934 es *Minotauro con jabalina* (fig. 27, París, 25 de enero de 1934, tinta china sobre contrachapado, 97x130 cm.), donde aparte

[38] *Ibídem*, p. 38.

del minotauro aparecen una mesa, una lámpara, el perfil de una mujer y varios motivos decorativos, en una escena cargada y violenta.

Unos meses más tarde ve la luz una obra que reúne todos los motivos de la *Suite Vollard*, siendo al mismo tiempo una de las imágenes más íntimas jamás creadas por Picasso. La *Minotauromaquia* (fig. 28 y 29, 1935, aguafuerte y raspado, 49,8x69,3 cm.,) se compone de cinco grupos de personajes: el Minotauro, que se protege de la luz cegadora de una vela, un caballo herido con la mujer-torero recostada sobre él (imagen que evoca iconográficamente el Rapto de Europa), una niña que sostiene una vela y flores en las manos, un joven –el escultor– que sube huyendo por una escalera y dos mujeres con una paloma –símbolo de la paz– que están mirando a través de una ventana. La luz de la vela divide el cuadro esquemática y conceptualmente entre luz y sombra (bien y mal). Según Esteban Leal[39], el deseo, la culpa y todos los impulsos inconfesables de Picasso/Minotauro se subliman ante la inocencia de la niña Marie-Thérèse; el cuerpo de la bestia sigue siendo humano, pero incorpora una cola de toro, una evolución hacia la animalidad, un proceso que lleva al monstruo de la *Minotauromaquia* a convertirse en el toro de *Guernica*, símbolo del bruto poder de la guerra.

Escribe Sylvie Vautier[40] que la *Minotauromaquia* es una obra emblemática cuya complejidad raya en lo incomprensible y que marca el fin de una etapa dedicada a la pintura.

La figura del Minotauro ofrece una clara evolución en esta obra; presenta un aspecto arcaizante, ha perdido las características del hombre-toro y es más animal que humano. La postura de las piernas recuerda a los *Kuroi* arcaicos que probablemente vio Picasso en las páginas de *Cahiers d'Art*.

En 1935 ve la luz la obra *Minotauro y caballo* (fig. 30, 1935, mina de plomo sobre papel, 17,5x25,5 cm.), con una escena muy significativa y reveladora de la situación personal del artista: el enfrentamiento entre el Minotauro y el caballo revela la tensión existente en la vida de Picasso. El Minotauro se viste con una camiseta de marinero, como hacía el propio Picasso, y apoya su pata en una construcción como la que aparece en la *Minotauromaquia*[41].

[39] *Ibíd.*, p. 39.
[40] VAUTIER, S., "El Minotauro de Picasso...", p. 57.
[41] ESTEBAN LEAL, P., "Picasso…", p. 43.

En los años 1936 y 1937 la figura del Minotauro mantiene todavía rasgos autobiográficos y sus rasgos se alejan de los de un animal para acercarse cada vez más a los de un hombre. En la mayoría de las obras de estos años el cuerpo es completamente de hombre y los cuernos y las orejas recuerdan a los de un fauno.

La complicada situación personal de Picasso se ve reflejada en un dibujo titulado *Minotauro llevando un caballo y un potro en una carreta*, (también titulado *Composición*, 1936, pluma y tinta sobre papel, 50,5x66 cm.) y en un óleo, titulado *Minotauro con carreta* (fig. 31, 1936, óleo sobre lienzo, 46x55 cm.) donde el Minotauro aparece con una carretilla con sus pertenencias. El Minotauro una vez más refleja la situación personal del artista: la separación de Olga y la división y reparto de sus pertenencias preocupa enormemente a Picasso, que no quiere desprenderse de algunos de sus cuadros. Por otro lado, el embarazo de Marie-Thérese (el caballo y el potrillo) le satisface. El Minotauro del óleo gira la cabeza para mirar a su familia y a un enorme cuadro, algo que demuestra sus preocupaciones en relación con la separación de Olga y la posible pérdida de parte de sus obras[42].

En la obra *Composición. Minotauro y mujer* (fig. 32, 1936, mina de plomo, acuarela y tinta china sobre papel, 50x66 cm.) el monstruo se representa en una postura relajada, tendido sobre la hierba y mirando a una joven que a su vez está jugando con una pelota. La figura del Minotauro está más humanizada que en representaciones anteriores, pero su mirada atormentada frente a la joven despreocupada dota a la escena de tensión. Según Esteban Leal[43], esta obra introduce una notable innovación técnica: el pelo y la ropa de la mujer están realizados con una adición de pigmentos compuestos de pétalos de flores triturados y mezclados con tinta, y el contraste de éstos con el resto de los motivos de la escena, realizados con mina de plomo, proporciona un movimiento especial a la composición.

En *Minotauro y caballo muerto ante una gruta frente a una niña con velo* (fig. 33, 1936, guache y tinta china sobre papel, 50x65 cm.) la carga autobiográfica es evidente. La escena se desarrolla a la orilla del mar. A la izquierda dos manos se extienden, como si quisieran retener a Minotauro, mientras que a la derecha una niña (¿Marie-Thérese?) está contemplando la escena.

[42] *Ibídem*, p. 44.
[43] *Ibíd.*, pp. 44-45.

Entre el 6 y el 10 de mayo de 1936, Picasso realiza una serie de guaches donde el Minotauro vuelve a mostrarse castigado. En el dibujo titulado *Minotauro herido, caballo y personajes* (1936, gouache y tinta china sobre papel, 50x65 cm.), Minotauro es atacado por una figura femenina delante de una construcción que recuerda el circo romano. En el guache posterior con el mismo título (fig. 34., 1936, guache, pluma y tinta china sobre papel, 50x65 cm.) Minotauro aparece vencido por un caballo alado –alusión a Pegaso– y atravesado por una lanza. Según Esteban Leal[44], la posición del caballo, con la cabeza vuelta hacia atrás y la boca abierta, recuerda algunos bocetos del *Guernica*, mientras que la figura femenina que se asoma a la izquierda recuerda algunas escenas de la *Suite Vollard*.

En *Dora y el Minotauro* (fig. 35, 1936, carboncillo, tinta china, lápices de colores y raspado sobre papel, 40,5x72 cm.) la escena erótica se desarrolla en un paisaje idílico, con una puesta de sol de fondo. Las connotaciones autobiográficas son más que obvias.

En 1937 el Minotauro se ha convertido prácticamente en un Fauno. En *Minotauro* (fig. 36, 1937, pluma, tinta china, carboncillo y mina de plomo sobre papel, 57x38,5 cm.) la cabeza del monstruo ocupa todo el cuadro. Con la mirada dirigida al espectador, el retrato del Minotauro transmite su dolor.

En el óleo *Naturaleza muerta con paleta, vela y cabeza de Minotauro* (fig. 37, óleo sobre lienzo, 73,7x90,2 cm.) Minotauro vuelve a significar algo negativo. La composición se divide en dos partes, una iluminada y otra oscura. En la parte iluminada por una vela aparecen una paleta, pinceles y un libro abierto, mientras que en la parte oscura se sitúa la cabeza del Minotauro. El reflejo de la vela llega a iluminar la mitad del rostro del monstruo. Según Esteban Leal[45] el Minotauro personifica las fuerzas del mal, quizá de la ignorancia, frente al poder de la luz que ilumina la creación artística. De parecida composición y temática es *Naturaleza muerta con vela, paleta y cabeza de Minotauro roja* (1938, óleo sobre lienzo, 73x92 cm.), mientras existen otras dos naturalezas muertas del mismo periodo pero con cabezas de toros.

Después del *Guernica* el Minotauro desaparece del repertorio iconográfico picassiano para reaparecer en la década de los cincuenta, adquiriendo un carácter decorativo, estilizado y esquemático, lejos de su inicial carga conceptual. En *Minotauro*

[44] *Ibíd*., p. 45.
[45] *Ibíd*., p. 46.

(fig. 38, 1958, óleo sobre lienzo, 130x97 cm.) la figura estilizada y lineal ha perdido todo el contenido autobiográfico; Picasso ya no se identifica con él. En *Cabeza de Minotauro* (fig. 39, 1958, aguada marrón sobre papel, 37x27,7 cm.) podemos incluso apreciar una intención irónica. La cabeza de Minotauro tiene algo de caricatura.

JOAN MIRÓ

Cinco dibujos para la serie *Minotaure.* 1933.

Lápiz plomo sobre papel, cada hoja, 23,5x16 cm. (fig. 40)

Maqueta para la revista *Minotaure*, 1935. (fig. 41)

En la serie de dibujos *Minotaure*, Miró se libera del esfuerzo y la concentración que se había impuesto para la preparación de grandes lienzos y realiza una serie de dibujos de gran humor y deliberada fantasía[46]. Sus Minotauros no son monstruos, son animalillos esquemáticos, dibujados con gran simplicidad pero sin perder nada de su poder sugestivo. Los cinco dibujos son extremadamente escuetos, con trazos simples sobre el fondo blanco del papel. Las figuras tienen algo orgánico y se aproximan al mundo onírico de los surrealistas[47].

En el primer dibujo, con fecha de 30 de agosto de 1933, el Minotauro es una figura alargada y esbelta, con el rostro y el sexo dibujados. Parece estar molestando a una figura femenina, que tiene las mismas características: cuerpo alargado, del que sobresalen el rostro y el sexo. La escena no tiene nada violento.

El segundo dibujo, fechado el 8 de septiembre de 1933, presenta al Minotauro jugando con una especie de planta, también esquemática. En los dos dibujos con fecha de 22 de septiembre de 1933, el Minotauro cambia de forma y se vuelve más esbelto. Aparecen respectivamente en los dos dibujos al lado del Minotauro una figura (¿femenina?) suspendida en el aire –figura que aparece también en *Dafnis y Cloe*– y

[46] DUPIN, J., *Miró*. 1993, p. 180.

[47] "Miró fue el único español que, aun manteniendo siempre su independencia, estuvo presente en la gestación del grupo surrealista francés de primera hora, ya que el resto de la aportación española (Dalí, Óscar Domínguez, Esteban Francés, Varo, etc.) sería bastante posterior (coincidiendo los dos primeros con las convulsiones que acompañaron la aparición del segundo Manifiesto, en 1929, y los demás con motivo de la Guerra Civil española)." (GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista española (1924-1936)*. 1986, p. 66).

otra formada por tres círculos puestos uno sobre otro. En el último dibujo, fechado el 25 de septiembre de 1933, el Minotauro está solo y sentado.

Los Minotauros de Miró no tienen nada que ver con el Minotauro del mito clásico. Los otros dos elementos básicos del mito –el Laberinto y Teseo– no aparecen. Como ocurre con Picasso, forman parte del propio mundo del pintor y el mito es solo un pretexto o una alusión. También está lejos del surrealismo, aunque comparte su trasfondo onírico. Su lenguaje plástico es indudablemente personal y sigue siendo figurativo.

El Minotauro para la cubierta de la revista *Minotaure* es más esquemático y elíptico. Miró no toma prestada ninguna forma tradicional para representar el monstruo mítico. Éste aparece como una cabeza de toro, sin connotaciones simbólicas y sin conexiones con la mitología.

SALVADOR DALÍ

Maqueta para la revista *Minotaure*, 1936. (fig. 42)

La portada que realizó Dalí para la revista *Minotaure*, de la que se conserva un boceto con lápiz, es una composición original: sobre un fondo negro aparece la figura enorme del Minotauro, con una postura de modelo y con un detalle curioso: tiene las uñas de los pies pintadas de rojo. La cabeza de toro tiene una boca grande con la lengua caída sobre las mandíbulas, que de no ser por los cuernos, parecería más bien de lobo[48].

Del pecho del monstruo sale un cajón abierto con una tela, elemento que se utiliza también en *Venus de Milo con cajones*, del mismo año. Dalí conocía los personajes-muebles del manierista italiano Giovanni Battista Bracelli, del siglo XVII, que sin duda ejercieron una influencia sobre sus figuras con cajones[49]; pero lo que era simplemente un juego geométrico en el espacio para Bracelli, Dalí lo convirtió en la representación alegórica de la voluntad del ser humano de saber más de sí mismo. La figura de Minotauro está llena de objetos simbólicos: el cangrejo que sale del estómago, una copa con una cuchara, una llave, una botella. Es una manera personal de expresión

[48] BLÁZQUEZ, J. M., "El mundo clásico en Dalí". 1998, p. 241.
[49] DESCHARNES, R., y NÉRET, G., *Dalí. La obra pictórica*. 1993, p. 276.

surrealista que tanto impacto tuvo en los círculos artísticos parisinos. En cuadros pequeños separados aparecen nubes y detalles de columnas clásicas, reminiscencias quizá del Laberinto. En la parte derecha sobre fondo blanco aparece una línea de puntas de lápiz mecánico, de tamaño grande, que más parecen instrumentos de guerra.

ESTEBAN FRANCÉS

Laberinto 39 o Morfología psicológica, 1939.
Óleo, *grattage*/lienzo, 37,7x45,8 cm. (fig. 43)

Dentro de la producción pictórica de Francés en los últimos años de la década de los treinta, ciertas obras muestran un acercamiento a los paisajes cósmicos de Óscar Domínguez, y otras, de articulación espacial más compleja y estructurada, enlazan directamente con las pinturas que Oslow Ford y Roberto Matta realizan en el mismo período[50]. Las "Morfologías psicológicas" son, según Matta, imágenes interiores en las que se registran los distintos estados psíquicos, así como la naturaleza cambiante de los mismos[51]. *Laberinto 39 o Morfología psicológica* participa de estas aspiraciones. La obra presenta figuras amorfas, que aparecen menos estilizadas en obras anteriores, en multiples niveles o espacios, con colores vivos. Es el momento en que se está operando la propia transformación del artista en una continua búsqueda de experiencias que en otras ocasiones le llevan a un más próximo acercamiento a los planteamientos de Yves Tanguy[52]. La obra alude o recuerda al Laberinto, pero no al Laberinto mítico, sino al Laberinto psíquico.

[50] GARCÍA DE CARPI, L., "En el nombre de Freud". En Cat. de Exp. *Esteban Francés 1913-1976*. 1997, p. 54.
[51] *Ibídem*.
[52] ALIX, J., "Sublimador de quintaesencias". En Cat. de Exp. *Esteban Francés…*, p. 31.

SALVADOR DALÍ

Combate entre Teseo y Minotauro, 1942.
Acuarela y guache, 58,6x73,8 cm. (fig. 44)

Dalí retoma el tema del Minotauro a partir del encargo de realizar decorados y figurines para el ballet *El Laberinto*, de Léonide Massine, que se estrenó en la Metropolitan Opera House de Nueva York en 1941.

Combate entre Teseo y Minotauro presenta una tensión dramática elevada. Las dos figuras, captadas en el mismo instante de la lucha, están hechas con trazos seguros y con los volúmenes bien equilibrados. La composición presenta similitudes con *San Jorge y el Dragón*, del mismo año.

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Minotauro, 1950.
Óleo sobre lienzo, 37x54,5 cm. (fig. 45)

Para un componente activo del surrealismo como Óscar Domínguez, el mito del Minotauro es algo más que un mito familiar. Desde los años treinta, el Minotauro se convierte en tema recurrente para los surrealistas de toda Europa, hecho que conduce a Domínguez a crear una composición totalmente innovadora. Su Minotauro no tiene semejanzas iconográficas con los anteriores; carece de rasgo clasicista alguno y tampoco comparte motivos con los de Pablo Picasso o Joan Miró.

La obra de Óscar Domínguez, presenta la unidad completa de laberinto-minotauro. La estructura del Laberinto, visto desde arriba, tiene semejanzas con una construcción de papel. El Minotauro no tiene ningún rasgo corporal humano. Es, simplemente, un toro negro, color que hace contraste con los colores vivos –rojo, naranja, amarillo– del Laberinto. A la derecha, una pared del Laberinto se transforma en una mano gigante. No se sabe si es un elemento que indica la presencia humana (Teseo), o si es un miembro del mismo Minotauro. Toda la composición es extremadamente esquemática, tanto que se la puede comparar con una imagen de *comic*. Otro rasgo que sobresale es la representación totalmente estática.

ESTEBAN FRANCÉS

El minotauro y las variaciones del pene, c. 1972-1976.

Tinta sobre papel, 33,5x50 cm. (fig. 46)

En la última etapa de su vida, Esteban Fancés, aunque desligado aparentemente de su experiencia surrealista, siempre se mantiene apegado a un concepto de pintura exhumadora del mundo interior. Según García de Carpi, "aunque el pintor en el curso de ese proceso de revisión de la trayectoria del surrealismo y de su propia experiencia personal, no exenta de humor, se decantó claramente por la línea pictórica representada por el mencionado Dalí, Chirico o Magritte, tal toma de postura no determinó, en absoluto, la pintura al óleo que en aquel momento estaba realizando. Francés, mostrando en este caso una gran lucidez, fue consciente de que a principios de los años setenta, no cabía recuperar soluciones del período de entreguerras, e intentó, aunque sin los resultados apetecidos, una nueva vía figurativa." [53]

En esta línea se inscribe la obra *Minotauro o las variaciones del pene*. El Minotauro de Esteban Francés no tiene nada monstruoso. Es un hombre-sombra recostado a oscuras con una vela en la mano. Su cara y su pene están iluminados como iluminado está el fondo de la superficie del cuadro. La obra presenta similitudes con el Minotauro con una daga en la mano de Pablo Picasso, solo que el Minotauro de Esteban Francés es más inquietante y ensimismado.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

Teseo- Minotauro, 1981.

Aguafuerte iluminado, 9,5x9,5 cm. (fig. 47)

Pérez Villalta, utilizando la técnica del grabado, representa el instante preciso de la muerte del Minotauro por Teseo. Pero su representación tiene una particularidad: Teseo y Minotauro son un ser único, están unidos por la cintura y solamente tienen torsos, manos y cabezas diferentes. La extraña combinación de Teseo-Minotauro ocupa

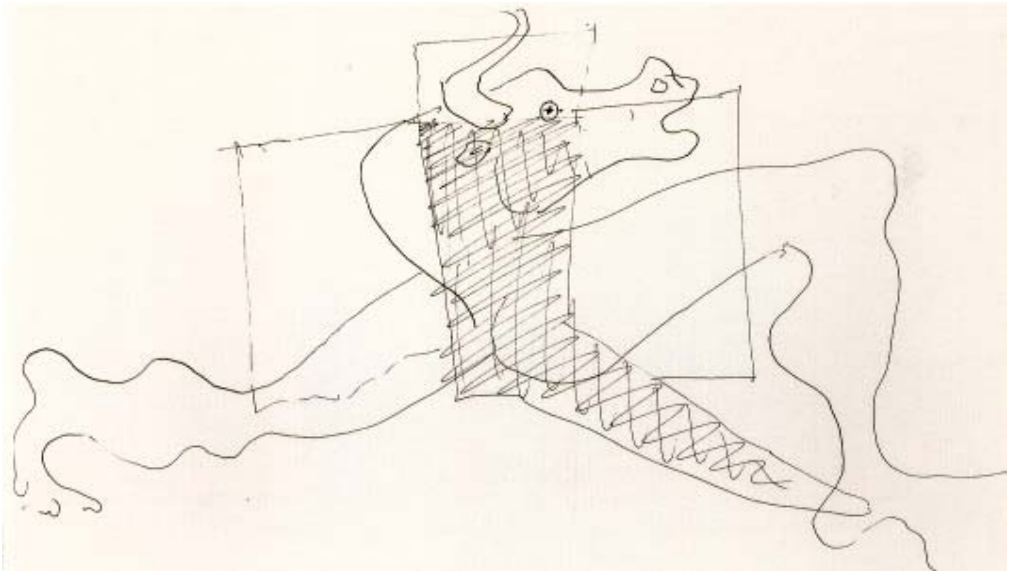
[53] GARCÍA DE CARPI, L., "En el nombre de Freud...", p. 60.

todo el primer plano de la obra, formando dos ejes diagonales entrecruzados. La cabeza del Minotauro, que se nos muestra vista de frente, está representada con todos los detalles de la tradición pictórica, y tiene un gesto de dolor y abatimiento. La lengua colgada fuera de la boca y la pérdida del equilibrio acentúan el dramatismo de la figura del monstruo.

La cabeza de Teseo, vista de perfil, tiene un indiscutible aire clásico y está trazada con líneas claras y precisas. Su mirada, que no se sabe si es de furia o de compasión, se dirige hacia el Minotauro mientras le clava la espada. Teseo-Minotauro parece un ser bicéfalo que se mata a sí mismo.

En el fondo aparece esquemáticamente el Laberinto (es el mismo concepto de Laberinto de la obra de Óscar Domínguez) y delante de él y debajo de los cuerpos una bola –quizá la bola del mundo.

La fusión de personajes es algo común en la obra de Guillermo Pérez Villalta. La encontramos en la obra *Atlas Cristóbal* (1985), donde un personaje de la mitología clásica se confunde con un personaje de la religión cristiana. Lo mismo ocurre con los espacios arquitectónicos complejos y elaborados.



1.
PABLO PICASSO
Minotauro corriendo, diciembre de 1927 o marzo de 1928.
Tinta china sobre papel, 26,5x35,5 cm.

2.
PABLO PICASSO
Minotauro sentado con un puñal, I, 1933.
Aguafuerte sobre plancha de cobre sobre papel, 26,9x19,4 cm.

3.
PABLO PICASSO
Maqueta para la revista *Minotaure*, 1933.
Collage: lápiz sobre papel, cartón ondulado, lámina de aluminio, cinta de seda, papel pintado con oro y aguada, carpetas de papel, trozos marrones de lienzo, chinchetas y carboncillo sobre madera, 48,5x41 cm.

4.
PABLO PICASSO
Cabeza de Minotauro, 1933.
Carboncillo sobre papel, 51x34 cm.

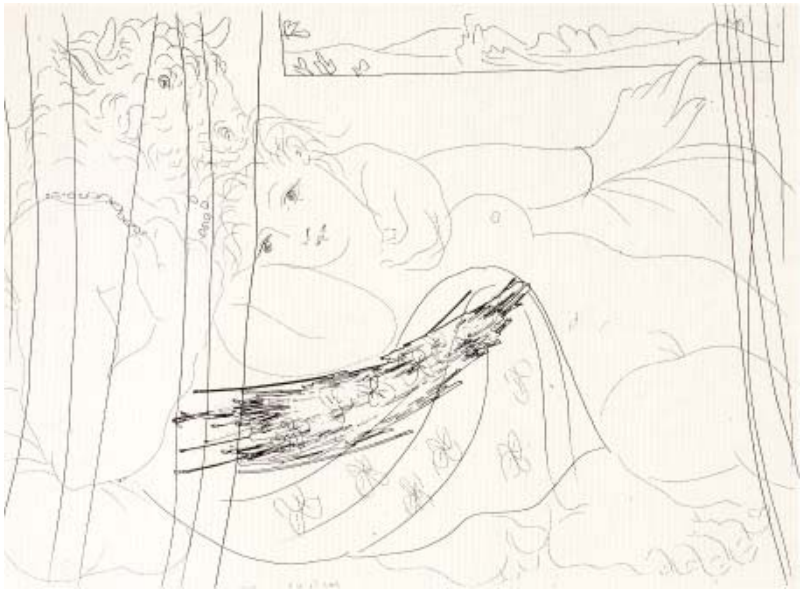
5.
PABLO PICASSO
Minotauro con una copa en la mano y mujer joven (*Suite Vollard nº 57*), 1933.
Cobre, aguafuerte, 19,4x26 cm.

6.
PABLO PICASSO
Minotauro acariciando a una mujer (*Suite Vollard nº 58*), 1933.
Cobre, aguafuerte, 29,8x36,8 cm.

7.
PABLO PICASSO
Escena báquica del Minotauro (*Suite Vollard nº 59*), 1933.
Cobre, aguafuerte, 29,7x36,6 cm.

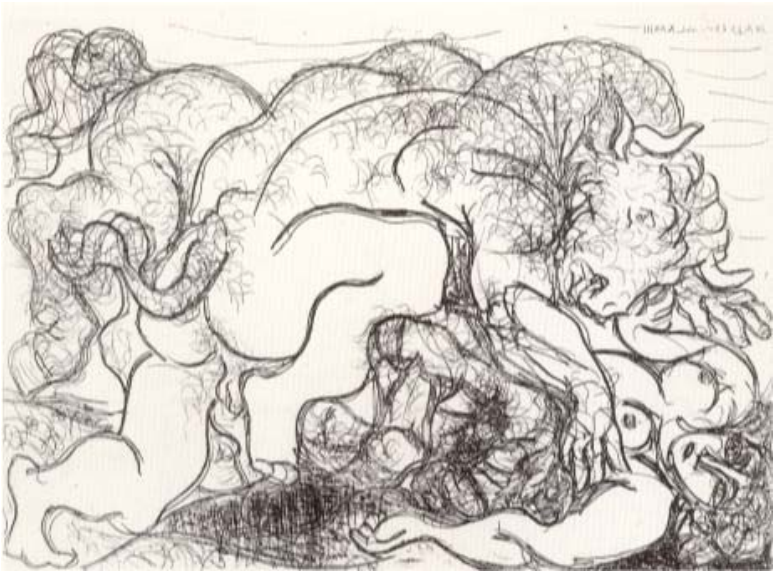
8.
PABLO PICASSO
Minotauro, bebedor y mujeres (*Suite Vollard nº 67*), 1933.
Cobre, aguafuerte, 29,8x36,5 cm.

9.
PABLO PICASSO
Mujer contemplando a Minotauro dormido (*Suite Vollard nº 60*), 1933.
Cobre, aguafuerte, 19,4x26,8 cm.



10.
PABLO PICASSO
Minotauro y mujer detrás de una cortina (*Suite Vollard nº 66*), 1933.
Cobre, aguafuerte, 19,3x26,7 cm.

11.
PABLO PICASSO
Minotauro acariciando a una mujer dormida (*Suite Vollard nº 68*), 1933.
Cobre, punta seca, 30x37 cm.



12.
PABLO PICASSO
Minotauro atacando a una Amazona (*Suite Vollard, nº 62*), 1933.
Cobre, aguafuerte, 19,4x26,8 cm.

13.
PABLO PICASSO
Minotauro herido VI (*Suite Vollard nº 63*), 1933.
Cobre, aguafuerte, 19,2x16,7 cm.

14.
PABLO PICASSO
Minotauro vencido (Suite Vollard, nº 64), 1933.
Cobre, aguafuerte, 19,3x26,9 cm.

15.
PABLO PICASSO
Minotauro moribundo (*Suite Vollard nº 65*), 1933.
Cobre, aguafuerte, 19,6x26,8 cm.

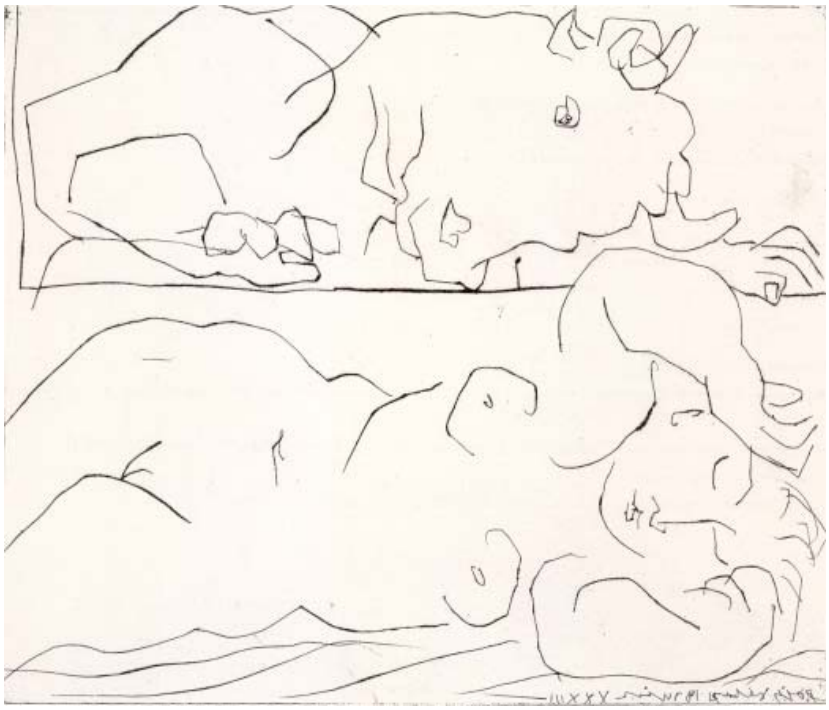
16.
PABLO PICASSO
Minotauro guiado por una niña, I (*Suite Vollard nº 89*), 1934.
Cobre, aguafuerte y buril, 25,2x34,8 cm.

17.
PABLO PICASSO
Minotauro guiado por una niña, II (*Suite Vollard nº 90*), 1934.
Cobre, aguafuerte, 25,2x34,8 cm.

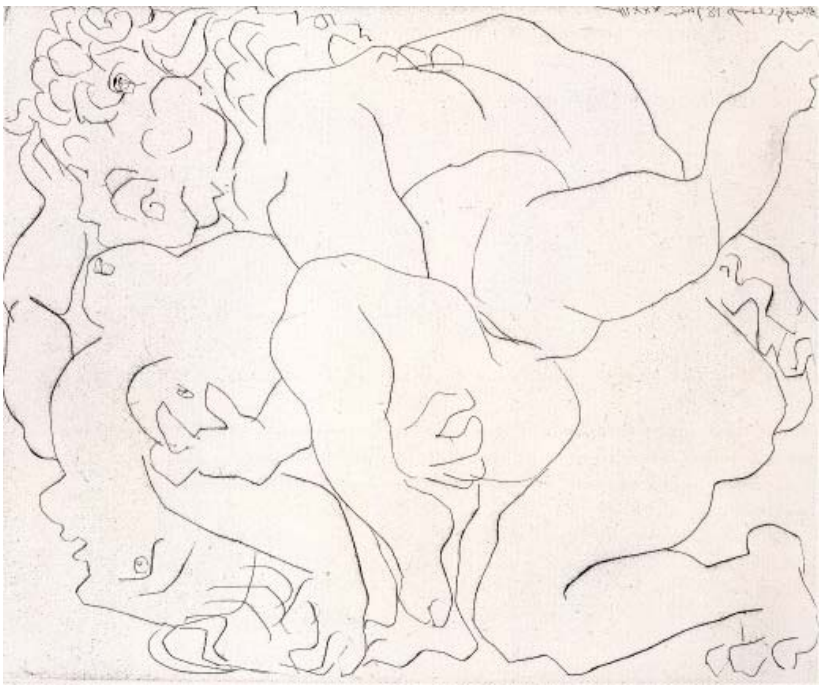
18.
PABLO PICASSO
Minotauro guiado por una niña, III (*Suite Vollard nº 91*) , 1934.
Cobre, aguafuerte y buril, 22,6x31,2 cm.

19.
PABLO PICASSO
Minotauro guiado por una niña en la noche (*Suite Vollard nº 92*), 1934.
Cobre, aguatinta, 24,7x34,7 cm.

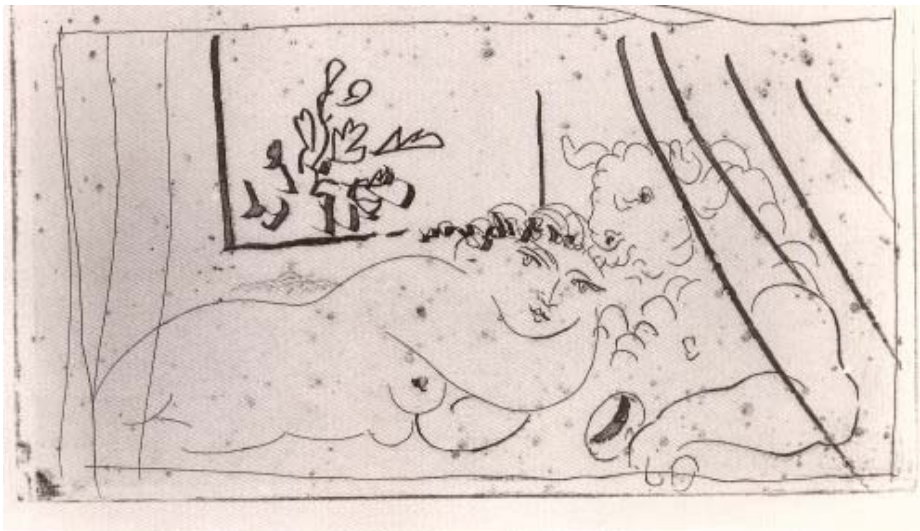
20.
PABLO PICASSO
Personajes con máscara y mujer pájaro (*Suite Vollard nº 94*), 1934.
Cobre, aguatinta y agufuerte, 24,9x34,8 cm.



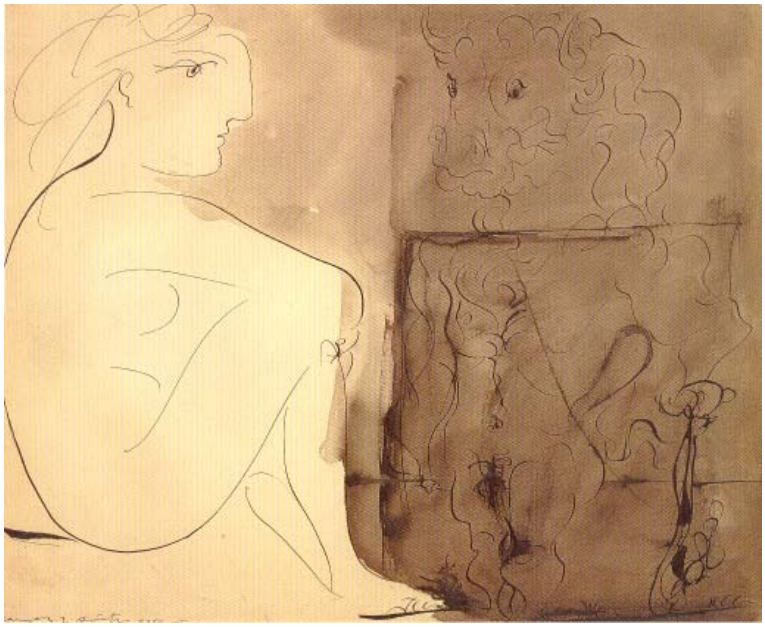
21.
PABLO PICASSO
Minotauro contemplando a una mujer dormida, también titulado
Minotauro contemplando amorosamente a una mujer dormida, 1933.
Punta seca sobre plancha de cobre sobre papel, 29,9x36,6 cm.



22.
PABLO PICASSO
Minotauro violando a una mujer, también titulado *El abrazo*, 1933.
Pluma, tinta china y aguada sobre papel, 47x62 cm.



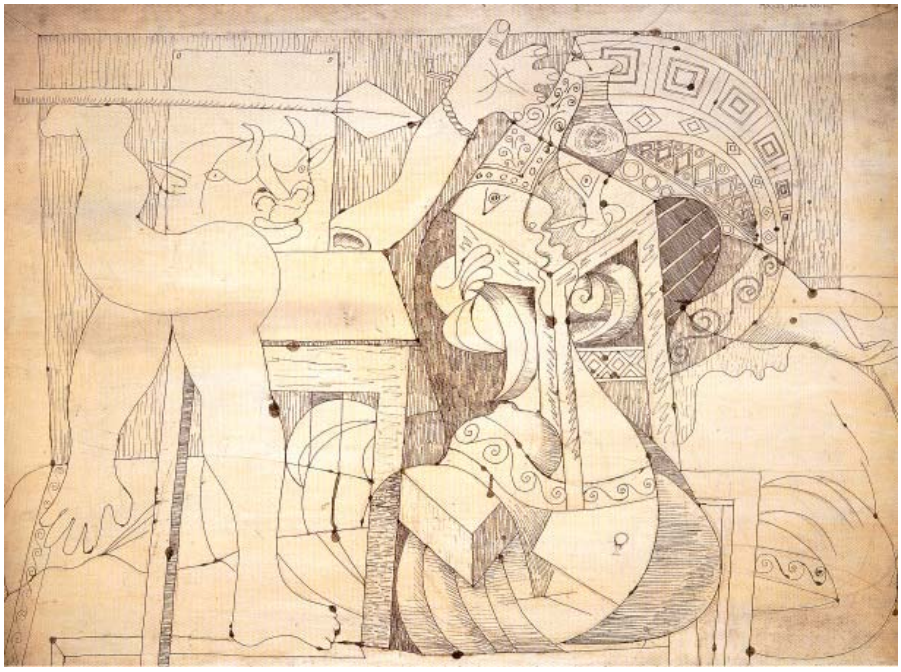
23.
PABLO PICASSO
Minotauro y mujer bajo la ventana, también titulado
Minotauro con copa y su amante, 1933.
Aguafuerte y raspador sobre plancha de cobre sobre papel, 8,7x15 cm.



24.
PABLO PICASSO
Desnudo sentado y Minotauro, también titulado
Mujer sentada y Minotauro, 1933.
Pluma, tinta china y aguada sobre papel encolado, 40x50 cm.

25.
PABLO PICASSO
Minotauro y desnudo, 1933.
Carboncillo sobre papel, 48,5x63,5 cm.

26.
PABLO PICASSO
Minotauro abrazando a una mujer, 1934.
Buril sobre planca de cobre sobre papel, 39,6x24,4 cm.



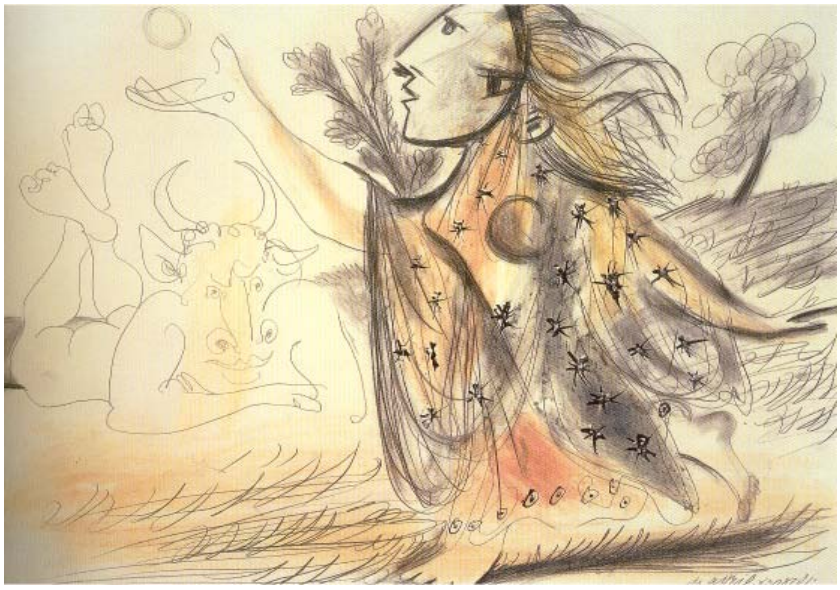
27.
PABLO PICASSO
Minotauro con jabalina, 1934.
Tinta china sobre contrachapado, 97x130 cm.

28.
PABLO PICASSO
Minotauromaquia (1er. Estado), 1935.
Aguafuerte, raspador y buril sobre plancha de cobre sobre papel, 49,8x69,3 cm.

29.
PABLO PICASSO
Minotauromaquia (7º Estado), 1936.
Aguafuerte, raspador y buril sobre plancha de cobre sobre papel.
Prueba entintada con tinta de colores, 49,8x69,3 cm.

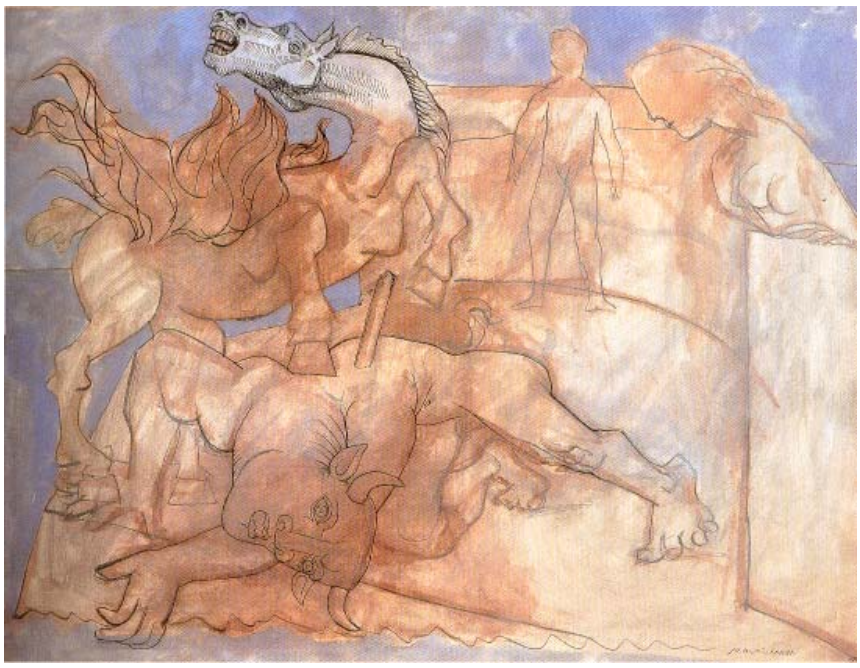
30.
PABLO PICASSO
Minotauro y caballo, 1935.
Mina de plomo sobre papel, 17,5x25,5 cm.

31.
PABLO PICASSO
Minotauro con carreta, 1936.
Óleo sobre lienzo, 46x55 cm.



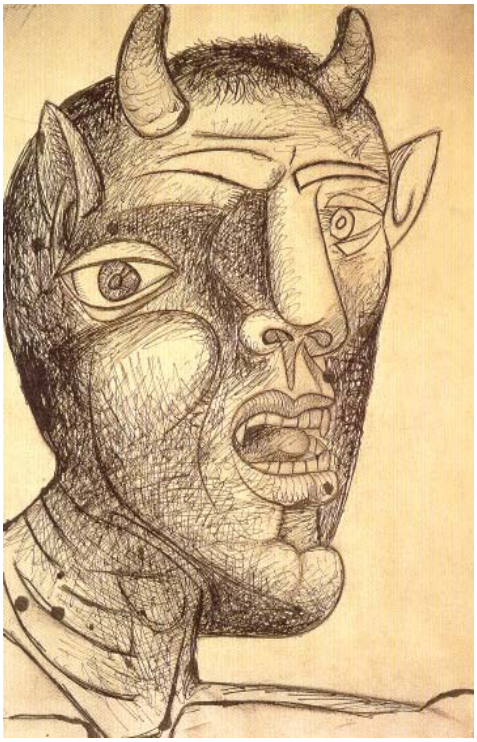
32.
PABLO PICASSO
Composición. Minotauro y mujer, 1936.
Mina de plomo, acuarela y tinta china sobre papel, 50x66 cm.

33.
PABLO PICASSO
Minotauro y caballo muerto ante una gruta frente a una niña con velo, 1936.
Guache y tinta china sobre papel, 50x65 cm.



34.
PABLO PICASSO
Minotauro herido, caballo y personajes, 1936.
Guache, pluma y tinta china sobre papel, 50x65 cm.

35.
PABLO PICASSO
Dora y el Minotauro, 1936.
Carboncillo, tinta china, lápices de colores y raspado sobre papel, 40,5x72 cm.

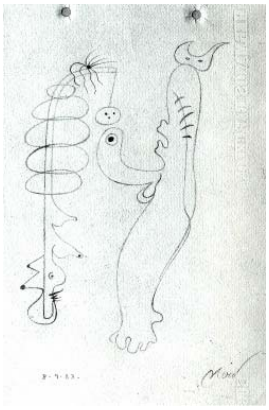


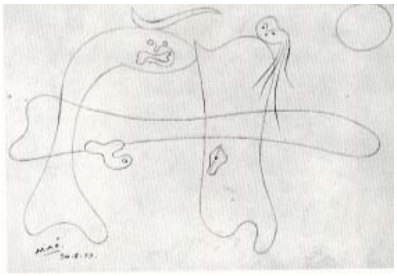
36.
PABLO PICASSO
Minotauro, 1937.
Pluma, tinta china, carboncillo y mina de plomo sobre papel, 57,3x8,5 cm.

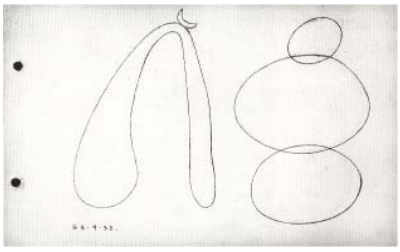
37.
PABLO PICASSO
Naturaleza muerta con paleta, vela y cabeza de Minotauro, 1938.
Óleo sobre lienzo, 73,7x90,2 cm.

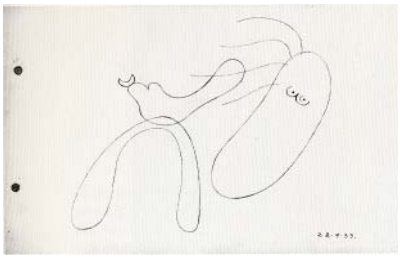
38.
PABLO PICASSO
Minotauro, 1958.
Óleo sobre lienzo, 130x97 cm.

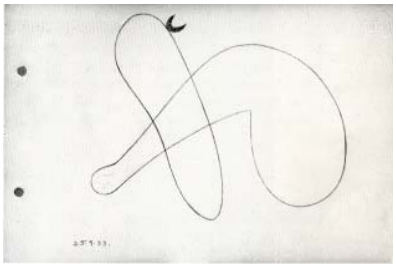
39.
PABLO PICASSO
Cabeza de Minotauro, 1958.
Aguada marrón sobre papel, 37x27,7 cm.



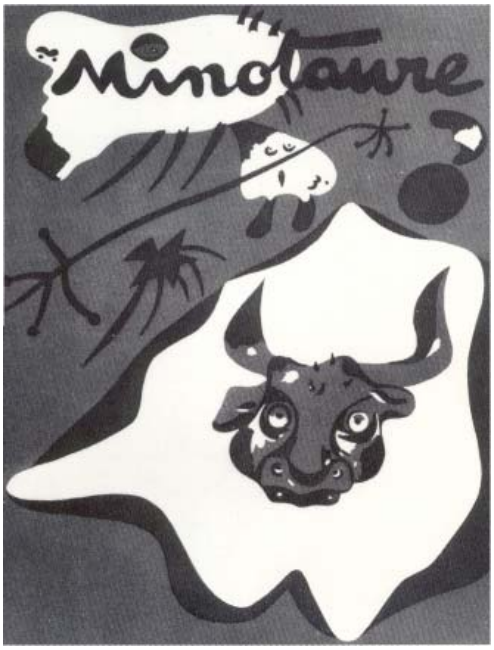




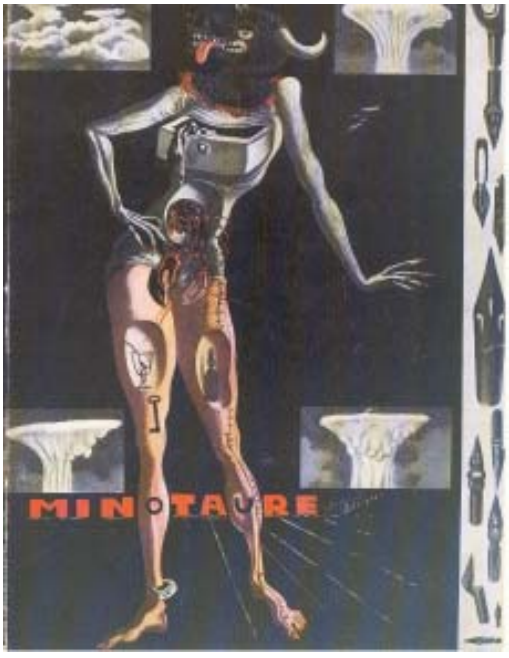




40.
JOAN MIRÓ
Cinco dibujos para la serie Minotaure, 1933.
Lápiz plomo sobre papel, cada hoja 23,5x16 cm.



41.
JOAN MIRÓ
Maqueta para la revista *Minotaure*, 1935.

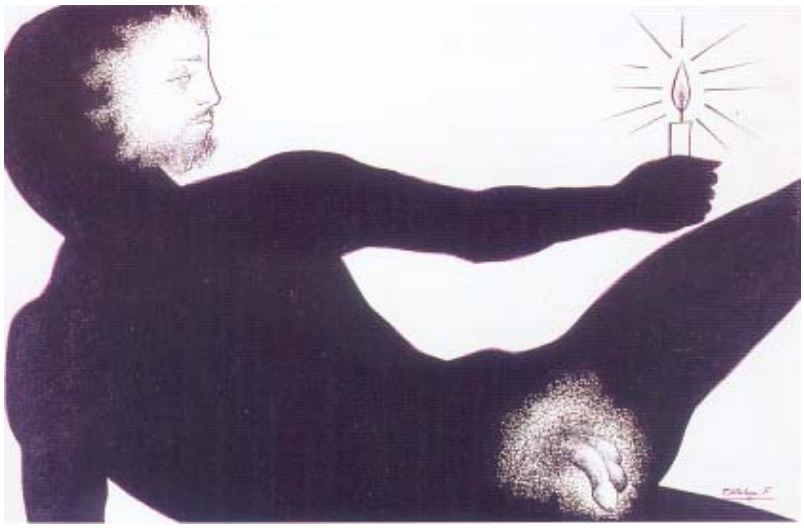


42.
SALVADOR DALÍ
Maqueta para la revista *Minotaure*, 1936.

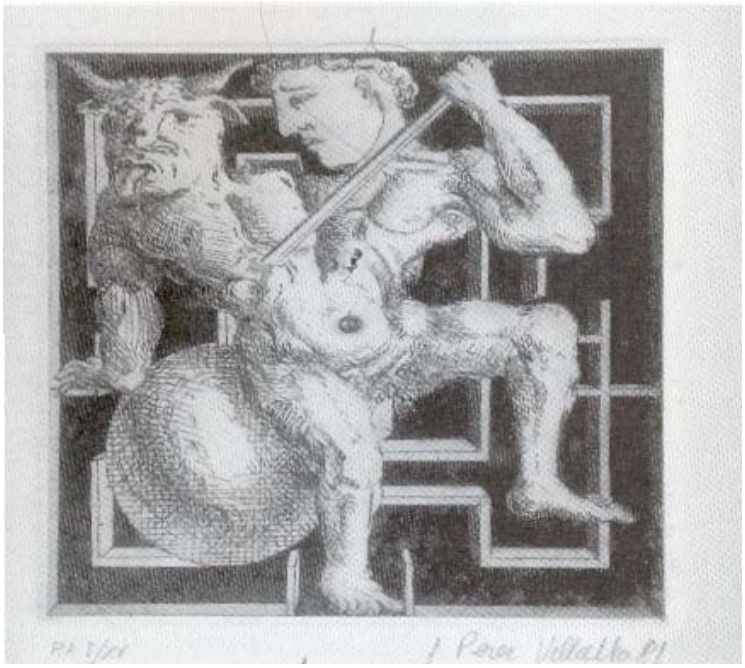
43.
ESTEBAN FRANCÉS
Laberinto 39 o Morfología psicológica, 1939.
Óleo, *grattage* sobre lienzo, 37,7x45,8 cm.

44.
SALVADOR DALÍ
Combate entre Teseo y Minotauro, 1942.
Acuarela y guache, 58,6x73,8 cm.

45.
ÓSCAR DOMÍNGUEZ
Minotauro, 1950.
Óleo sobre lienzo, 37x54,5 cm.



46.
ESTEBAN FRANCÉS
Minotauro o las variaciones del pene, c. 1972-76.
Tinta sobre papel, 33,5x50 cm.



47.
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
Teseo-Minotauro, 1981.
Aguafuerte iluminado, 9,5x9,5 cm.

5. 2. AFRODITA / VENUS

5. 2. 1. El mito

Afrodita, una de las doce divinidades superiores del Olimpo, hija de Zeus y de Dione (según Homero, *Ilíada*, v. 312 y 370) o nacida del semen de Urano arrojado al mar (según Hesíodo, *Teogonía*, 188-206), encarna el impulso erótico y también el placer del sexo. La acompañan Eros e Hímeros, sus hijos, personificaciones de la Pasión amorosa y el Deseo, genios del impulso amoroso que reflejan los encantos de la diosa. (Aunque Eros cobra pronto una notable autonomía y aun libertad: en Hesíodo representa un impulso divino que está en los orígenes del mundo; en ciertos relatos y desarrollos del mito puede incluso herir con sus flechas a su propia madre[54]; y Platón, en *El Banquete*, lo hace hijo de Poros y Penía y lo convierte en el primer *demon* intermediario entre dioses y hombres.)

Proporciona a las mujeres *χάρις* (gracia), fuerza de atracción que las hace irresistibles, sobre todo cuando pone a disposición de ellas su cinturón. Tiene la peligrosa habilidad de infundir a humanos y a dioses un irresistible deseo amoroso, por lo que entra a menudo en conflicto con Hera, la diosa de la fidelidad matrimonial.

No es una diosa madre, aunque tenga algún hijo al que protege, ni tampoco una diosa del matrimonio, que ampara Hera.

La manzana, fruto cargado de simbolismo erótico, está asociado con la diosa, como también la paloma, ave emblemática de la sexualidad.

Según la versión más extendida del mito, está casada con Hefesto, el patrón de artesanos y herreros, pero le engaña con Ares. De la relación con Ares nacen Deimos (el Terror), y Fobos (el Miedo), así como Eros (Amor), Anteros (Odio) y Armonía, la cual hereda de su madre las propiedades que su nombre indica. También mantiene relaciones con Baco, del que nace Príapo, dios guardián de huertos y jardines. De sus relaciones con Anquises nace Eneas, fundador de la *gens Iulia* por su hijo Iulo. También interviene en infinidad de episodios amorosos.

[54] GARCÍA GUAL, C., *Introducción a la mitología griega*. 1998, p. 139.

5. 2. 2. Las fuentes

Según Herodoto (I, 105), el culto original de Afrodita se encontraba en Fenicia, en el santuario de Ascalón, de donde los fenicios lo habrían llevado hasta Cítera y Pafos, en Chipre. Según la *Teogonía* de Hesíodo, la diosa surgió recién nacida de la espuma del mar (*aphros* en griego) que se formó en torno de los genitales de Urano cortados por Crono, ante la isla de Cítera, y luego llegó a su santuario en Pafos de Chipre (*Teogonía*, 154-200). Los nombres de Ciprogenes y Ciprogeneia, en Hesíodo y otros muchos, muestran claramente su origen en esa isla. "Actos de Afrodita" son los placeres del amor (Hesíodo, *Trabajos*, 521), y de varias formas su nombre sirve para expresar esos goces.

Homero la describe como diosa de la naturaleza floreciente, vinculada a las *Cárites* (Gracias). Baila con ellas (*Odisea*, 18, 194), se hace lavar y ungir por ellas (*Odisea*, 8, 364), y ellas le tejen su peplo (*Ilíada*, 5, 338). Afrodita es la delicia del abrazo amoroso (*Odisea*, 22, 444).

Helena la reconoce por la encantadora belleza de su cuello y senos y por el resplandor de los ojos (*Ilíada*, 1, 200).

Otorga sus encantos no solo al ser vivo sino también al muerto. Con su esencia de belleza presta atractivo a Penélope (*Odisea*, 18, 192), así como protege el cuerpo de Héctor, maltratado y desfigurado por Aquiles, y lo unge con aceite de rosas.

El coro de *Medea* de Eurípides canta a Afrodita: tomando agua del Cefiso, exhala un suave hálito sobre los campos y entrelaza en su cabello rosas florecientes eternamente perfumadas.

En la *Antígona* de Sófocles, el coro canta el poder del anhelo que desprecia venerables leyes, "porque contra Afrodita que se mezcla en el juego no hay ninguna resistencia" (797).

5. 2. 3. Las representaciones

Desde el siglo VII a. C. Afrodita ha sido representada a menudo en la escultura griega, donde aparece sentada en escenas religiosas, vestida con ricos ropajes. Aunque el desnudo femenino interesó mucho menos a los artistas griegos de los periodos arcaico y

clásico que el equivalente masculino[55], la situación cambia en el siglo IV a. C., cuando la *Venus de Cnido* de Praxíteles se convierte en la estatua más famosa del mundo antiguo. La gran fama de que disfrutó en la Antigüedad se debió en parte tanto a los profundos cambios sociales del siglo IV, como a la maestría de Praxíteles. "Al parecer la estatua se expuso en un templo circular o un patio cerrado, concebido por lo visto para que el espectador pudiera contemplarla desde cualquier ángulo. Se pretendía dar a los visitantes la impresión de que la diosa se había visto sorprendida por un intruso mientras se bañaba, y hacerles notar su reacción ante esta cierta afectación de modestia."[56]

A la imagen de Praxíteles siguieron una serie de representaciones de desnudos femeninos de Afrodita, completamente desnuda, de pie o agachada. Del siglo IV arranca, así, la tradición que convierte a Afrodita, desnuda o semidesnuda, en el canon de la belleza femenina, análoga al papel de Apolo respecto de la belleza masculina.

El cuerpo femenino aparece también en la pintura del siglo IV, aunque las obras conservadas no nos ponen en situación de poder apreciar sus conquistas. Apeles de Cos, uno de los destacados pintores de la Antigüedad, que produjo sus obras más importantes en el tercer cuarto del siglo IV, creó la *Anadyomene* (la que surge del mar), una de las obras suyas que gozó de más amplia admiración. También figura en vasos, mosaicos y pinturas murales y en aquellas escenas épicas donde desempeña un papel protagonista, como el juicio de Paris, la guerra troyana, etc.

En Roma la iconografía de Venus se toma de ejemplos griegos clásicos y helenísticos. Paralelamente a la tradición oficial, crecen los retratos privados de mujeres que se representan como Venus.

En la Edad Media Afrodita se convierte en símbolo de la pecaminosidad y coincide con las personificaciones de la lascivia. Dado su catasterismo o conversión en astro –el planeta Venus–, producido en el Helenismo tardío, se encuentra en representaciones medievales de planetas, como el relieve del Domo de la Catedral de Florencia, obra de un discípulo de Pisano (c. 1340). La formación de estas imágenes continúa hasta el Renacimiento, en obras de artistas como Mantegna (c. 1504) y Perugino (c. 1500).

A partir del Renacimiento ya no se relaciona a Afrodita con la lascivia. Los autores neoplatónicos, como Ficino, vuelven sobre una diferencia ya indicada por Platón entre Afrodita *Urania* (Venus *Caelestis*, que pertenece a la esfera inmaterial) y Afrodita

[55] POLLITT, J. J., *Arte y experiencia en la Grecia clásica*. 1984, p. 137.
[56] *Ibídem*.

Pandemo (Venus *Vulgaris*, el amor sensual, plasmación de la belleza suprema en el mundo material)[57]. Como ejemplo de esta idea se cita siempre una pintura de Tiziano en la Villa Borghese (c. 1515), donde la Venus *Vulgaris* es una figura ricamente vestida y la Venus *Caelestis* está desnuda. Sus atributos son la manzana y la flor de la adormidera, y a veces la acompañan las estrellas.

La *Venus Victrix* es la *Venus Victoriosa* que abunda en esculturas y monedas antiguas: lleva casco o alas y va en general parcialmente vestida. Se encuentra también adoptando el rostro de soberanas europeas, como en el retrato de la Princesa Paulina Bonaparte esculpida por Canova y conservada en la galería Borghese de Roma.

En el Renacimiento evoluciona además un tipo de representaciones donde el objetivo más importante es el estudio del desnudo femenino en sí. Son generalmente representaciones de Afrodita en posición recostada, y la figura mitológica desempeña de manera evidente un papel de pretexto para reproducir el desnudo femenino. Es el motivo por excelencia que proporciona su soporte a la búsqueda puramente formal de la belleza ideal. Así la representan Giorgone (c. 1510), Palma il Vecchio (c. 1517), Tiziano (1538 y 1548), Sustris (c. 1540), Van Heemskerk (1545), Massys (1561), Brooks (1916-1919) y Delvaux (1944). La tipología de Venus en el Renacimiento centroeuropeo es muy distinta: mientras los artistas italianos pintan desnudos joviales y espléndidos, los centroeuropeos los ofrecen marchitos y flácidos[58].

Otro tipo de representación es el de Afrodita en el baño o saliendo del baño, secándose o mirándose en un espejo. El pretexto del baño permitía a los pintores reproducir posturas más afectadas, propicias para resaltar ciertos aspectos del cuerpo femenino. *Venus en cuclillas* de los Uffizi en Florencia y *Venus Calipigia* del Museo Nacional de Nápoles son dos esculturas de la Antigüedad que siguen este motivo; en pintura adoptaron el motivo Giovani Bellini (1415), una pintura de la Escuela de Fontainebleau (mediados del siglo XVI), Tiziano (1555), Veronese (c. 1580), Liss (1625), Velázquez (c. 1650) y Boucher (1751).

Como el relato de Hesíodo relaciona a Afrodita con el mar, de donde nace, hay toda una serie de representaciones que ilustran este acontecimiento. Son las *Venus Anadyomenai*, como la escena que adorna el trono Ludovici (c. 460 a. C., Museo de las Termas, Roma). En la escena de su nacimiento, Afrodita se nos presenta recién salida de

[57] MOORMAN E. M., y UITTERHOEVE, W., *De Acteón a Zeus*. 1997, pp. 17-18.
[58] REVILLA, F., *Diccionario de Iconografía*. 1990, p. 379.

las olas del mar y desnuda, a menudo dentro de una concha, como en el cuadro de Botticelli *El nacimiento de Venus* (1482, Uffizi, Florencia). El nacimiento es representado también por Rubens (c. 1615), Boucher (1740), Cabanel (1863), Moreau (1868), Bouguereau (1879) y Redon (1890 y 1910).

También a partir del Renacimiento aparecieron representaciones de Afrodita en posición de reposo, otra postura que es pretexto para el estudio del cuerpo femenino recostado. La *Venus dormida* de Giorgione (principios del siglo XVI) y la *Venus de Urbino* de Tiziano (1538), ilustran los dos aspectos que encarna la diosa: el amor espiritual y el amor carnal.

No todas las representaciones de Venus sirvieron como pretexto para el estudio del cuerpo femenino. Rosseti se sintió atraído por la figura de Afrodita y creó una imagen sincrética de Eva y la diosa pagana. Su *Venus Verticordia* (1864-1868) la representa como en un retrato, con el pecho parcialmente desnudo, entre flores y teniendo en la mano una manzana, atributo de la diosa, pero hace recordar a Eva y a su fruto tentador[59].

5. 2. 4. Las obras (Dalí, García Lorca, Massanet, Granell, Barceló, Pérez Villalta)

SALVADOR DALÍ
Venus y cupidillos, 1925
Óleo sobre lienzo, 23x23,5 cm. (fig. 1)

En un paisaje montañoso con mar, que se puede identificar con una playa de Cadaqués, aparece una figura femenina de espaldas, sentada, con el pelo largo recogido, el rostro representado de tres cuartos, prestando atención a un amorcillo que sujeta una concha en la mano derecha. A la izquierda y en línea vertical se representa una pareja de cupidillos que está jugando, y en el aire otro amorcillo que se acerca.

Las líneas duras de las rocas contrastan con el dibujo suave del cuerpo femenino, y la gama de azules del mar con los ocres de los peñascos. El dibujo de las diferentes partes del cuadro muestra una elaboración distinta. Podríamos decir que la figura femenina y los amorcillos parecen insertados y pegados sobre la tela, por su dibujo realista.

[59] BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*. 1990, pp. 158-161.

Según José María Blázquez[60], en estos años Dalí se muestra entusiasmado con una serie de pinturas cuyo motivo principal es la imagen femenina desnuda ante las rocas de Cadaqués, y el acervo mítico griego le ofrece la posibilidad de tratar libremente un tema clásico.

El amorcillo, casi transparente, a la derecha de Venus, muestra influencias de la obra picassiana del periodo clásico. Los atributos de la diosa que aparecen en el cuadro son los amorcillos y las conchas. La figura femenina de espaldas, imagen que encontramos muy a menudo en la época temprana de Dalí, puede considerarse un préstamo del arte antiguo (Venus de Milo) o bien de la época moderna. Nos referimos a *La baigneuse de Valpiçon*, de Ingres, obra que mejor ilustra la noción de la belleza del cuerpo femenino visto de espaldas; como escribe Clark, "el diseño de la *baigneuse* es de una inspirada sencillez digna de Grecia antigua", algo que se aplica perfectamente a la Venus de Dalí[61].

Juan Antonio Ramírez[62] denomina *pulsión mineral* a la dimensión cubista que adquieren algunos paisajes de Dalí de estos años, y asocia *Venus y cupidillos* con *Muchacha de espaldas* (1925): el mar cristalino y las rocas del primer cuadro se asimilan a los edificios cúbicos del segundo; las dos modelos están en postura similar, pero mientras la muchacha vestida corresponde a la arquitectura, la Venus desnuda se sitúa en su equivalente geológico[63]. También Robert Descharnes[64] afirma que en estos años Dalí siente placer al jugar con imágenes ambiguas: en *Venus y cupidillos* puede interpretarse la parte inferior de la espalda de la mujer como una parte anterior, alzándose las piernas desde una leve alusión al vello púbico.

La obra presenta el motivo mitológico de Afrodita, sin mayor penetración en el contexto del mito de la diosa, algo que ocurre en sus obras posteriores. No ilustra ningún pasaje concreto de los textos mitológicos, el modo de la textualidad no se aplica, pero el pintor utiliza una forma pictórica del pasado, que en este caso es el cuerpo de Venus, sin generar un nuevo significado. El préstamo tiene una trascendencia estética pero no interpretativa.

[60] BLÁZQUEZ, J. M., "El mundo clásico…", p. 238.
[61] CLARK, K., *El desnudo*. 1981, p. 153.
[62] RAMÍREZ, J. A., *Dalí: lo crudo y lo podrido*. 2002, p. 98.
[63] *Ibídem*, pp. 98-99.
[64] DESCHARNES, R. Y NÉRET, G., *Dalí…*, p. 98.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Venus, 1927-1928

Tinta china y lápices de color sobre papel, 160x120 cm. (fig. 2)

La *Venus* de García Lorca, con la intención irónica de recordar un desnudo académico de estatua, sin brazos y con un vástago sosteniendo el codo derecho sobre el muslo, origina una imagen que sugiere el complejo desarrollo posterior de las "muletas" dalinianas. La punta aguda del vástago proyecta una sombra que se abre de forma triangular sobre el muslo y se disuelve en pequeños puntos negros[65].

El dibujo del desnudo, situado en centro del papel, llega hasta las rodillas y deja ver una media negra en la pierna izquierda, acentuando la sexualidad que queda claramente marcada con el enorme sexo, rodeado de vello, las caderas curvilíneas y los senos redondos y grandes. La cabeza inclinada la sostiene otra línea que sale del pecho, abierto y transparente en la parte superior. El rostro es inexpresivo, con los ojos vacíos, los labios marcados y el pelo corto y esquemático, de aire masculino. El dibujo, hecho con tinta china de color negro, tiene pequeños toques de rojo (en el sexo y en la parte abierta del pecho) y azul (en el pecho).

El dibujo de García Lorca trata un motivo de las artes plásticas, el del cuerpo femenino, y no se implica necesariamente con la mitología. No se aplica el modo de la textualidad y del préstamo, y solo percibimos la intención de imitar un modelo de desnudo académico; tampoco hay narración.

JOAN MASSANET

Nacimiento de Venus, 1929

Óleo y collage sobre madera, 61x50 cm. (fig. 3)

El *Nacimiento de Venus*, obra de juventud, contiene las claves del proceso pictórico de Joan Massanet[66]. El paisaje se abre como en un escenario de teatro y Venus desnuda está recostada en una tela blanca, en la arena de la playa. Al fondo están el mar, el cielo azul con nubes blancas y una enorme roca con forma de cabeza.

[65] HERNÁNDEZ, M. (ed.), *Libro de dibujos de Federico García Lorca*. 1990, p. 52.
[66] GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista…*, p. 96.

Según García de Carpi, Massanet crea un mundo personal al margen de lo que le rodea, en el que la realidad y la surrealidad se superponen continuamente mediante la aglutinación de elementos extraídos de su amplia formación cultural. También afirma que por su temática clasicista, sus alusiones al mar y a la mujer, la obra está todavía dentro de las coordenadas del *noucentisme* catalán, que Massanet supera con un tratamiento radicalmente diferente: "Bajo el marco aparatoso y decorativo que encuadra la escena aparecen ya elementos que le serán peculiares, como la mano cortada, las rocas secamente perfiladas, la superficie del mar en calma y los fragmentos de arquitecturas."[67]

La escena del *Nacimiento de Venus* de Massanet no se basa en el relato mitológico, y no tiene relación directa y de préstamo con obras anteriores con el mismo tema.

EUGENIO GRANELL
Los juegos de Venus, 1958
Óleo sobre lienzo, 46x61 cm. (fig. 4)

En *Los juegos de Venus*, Granell muestra un lenguaje pictórico plenamente personal, sin renunciar al carácter de exuberante vitalismo –algo que comparte con Matta y Lam– propio del surrealismo americano[68].

En un fondo azul que evoca el mar, dos seres marinos, entre animal, planta y materia orgánica, creaciones con autonomía plástica, ocupan toda la superficie del cuadro. La situada en la parte izquierda presenta la apertura de una concha-boca de donde salen unas extremidades que evocan los órganos genitales masculinos y una planta marina. De su parte inferior sale un hilo de materia roja que quizá evoca la sangre. La situada en la parte derecha, con una constitución distinta, tiene características similares. En la parte inferior lleva una especie de bastón-aguja que se introduce en la figura de la parte izquierda. Las dos figuras parecen aproximarse para iniciar un juego erótico peculiar. Los colores son vivos, verde, rojo, marrón, y las figuras bien delineadas.

Granell introduce en el título de su obra el nombre de Venus para insinuar el juego erótico, pero la utilización de la mitología no pasa de una simple alusión cultural.

[67] *Ibídem*.
[68] *Ibíd.*, p. 241.

SALVADOR DALÍ

Dalí levantando la piel del mar Mediterráneo para enseñar a Gala el nacimiento de Venus, 1977

Doble óleo sobre tela, cada panel estereoscópico de 101x101 cm. (fig. 5)

Dalí, con su método estereoscópico, retoma el motivo del nacimiento de Venus mezclándolo con la realidad de 1977. El título, descriptivo y compuesto, nos narra el tema exacto del cuadro. El lenguaje hiperrealista contribuye a dar a la escena insólita un aire metafísico. Un enorme desnudo femenino con la pierna izquierda desproporcionadamente alargada, visto de espaldas, ocupa el centro y el primer plano de la obra, mientras en la parte de abajo, también de espaldas, el pintor se autorretrata abrazando a Gala y levantando la piel del mar. El elemento simbólico del cuadro es el mar, que tiene un papel importante en el mito del nacimiento de Venus. Por otro lado, el juego de tiempos –tiempo de nacimiento, tiempo de paseo de Dalí con Gala– se puede también interpretar como un ejercicio de construcción de un cuadro estereoscópico, asunto que ocupó a Dalí el año 1977.

SALVADOR DALÍ

Aparición del rostro de Afrodita de Cnido en un paisaje, 1981

Óleo sobre tela, 140x95 cm. (fig. 6)

En *La aparición del rostro de Afrodita de Cnido en un paisaje*, Dalí utiliza otra vez el motivo de Afrodita pero mediante un préstamo de la escultura clásica. El título de la obra es descriptivo y revela con exactitud el tema. El rostro de la famosa Afrodita de Cnido aparece en un paisaje indefinido, casi enmarcado en una estructura piramidal sin aparente función. Unas grietas recorren el mármol pintado del rostro y unas alas salen de ésta y de un árbol.

MIQUEL BARCELÓ

Venus bruta, 1982

Óleo sobre lienzo, 73x92 cm. (fig. 7)

Con un marcado expresionismo en el uso del color, la *Venus bruta* de Miquel Barceló tiene un aspecto zoomórfico acentuado por su misma postura.

Situada sobre un fondo gris con pequeñas manchas negras, la figura aparece caminando a cuatro patas. Los rasgos del cuerpo que se distinguen son los pechos triangulares y un ojo grande en la cara. Los colores del cuerpo se confunden aunque sobresale el amarillo, el rosa, el rojo y el negro, con pequeñas manchas. El aspecto de la figura es confuso y amenazante.

El título de la obra es importante a la hora de la aproximación interpretativa del cuadro, porque asocia directamente el motivo mitológico (considerado como "lugar común" en la pintura) con el aspecto poco usual de la Venus.

Al tratarse de un motivo, no hay narratividad, no se aplica el modo de la textualidad y tampoco el modo del préstamo. El pintor adopta una postura de enfrentamiento no sólo frente al relato mitológico, sino frente a la tradición pictórica del mismo motivo.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

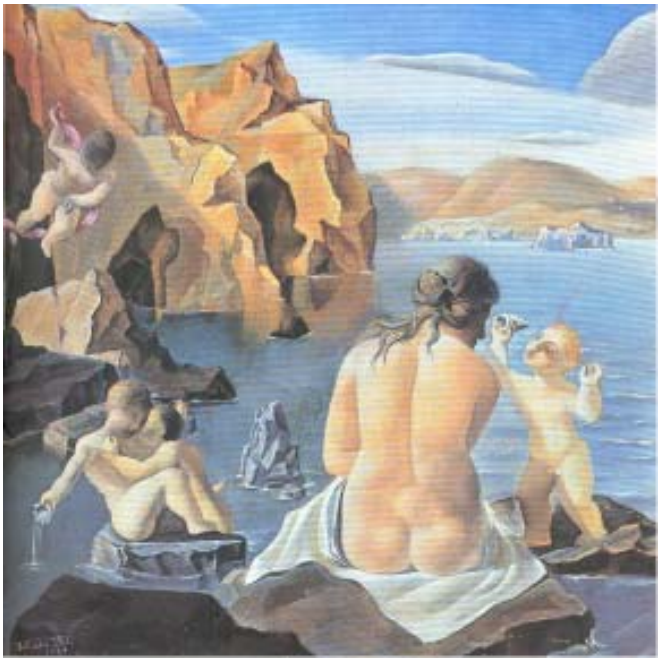
La Venus del Espejo, 1991

Aguafuerte iluminado, 41,5x58 cm. (fig. 8)

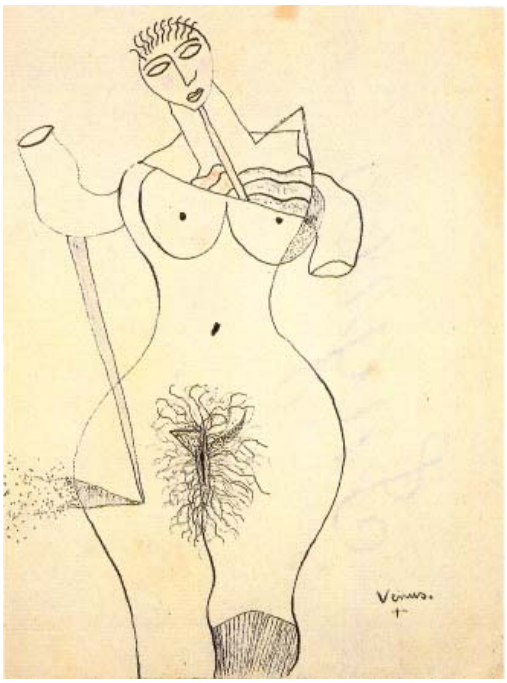
La Venus del Espejo pertenece a una serie de aguafuertes que tienen como pretexto los cuadros homónimos de Velázquez.

En un espacio que se rige por líneas horizontales, verticales y diagonales están dos pequeños amorcillos, dibujados con un lenguaje clásico, enfrentando dos espejos. El espacio representa una habitación con el suelo rojo, una pared lateral amarilla y la del fondo de color azul, sin ningún otro objeto. La figura femenina está ausente y sólo el título de la obra la evoca.

La obra de Villalta no tiene conexión directa con la mitología, ya que es un comentario del artista sobre otro cuadro.



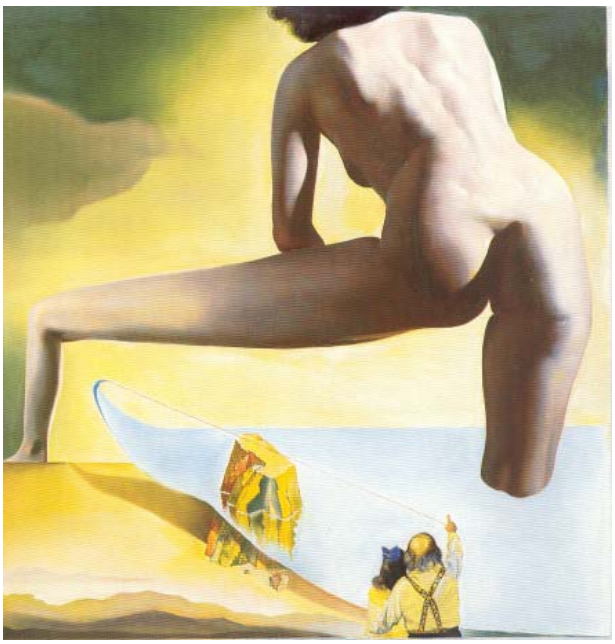
1.
SALVADOR DALÍ
Venus y cupidillos, 1925.
Óleo sobre lienzo, 23x23,5 cm.



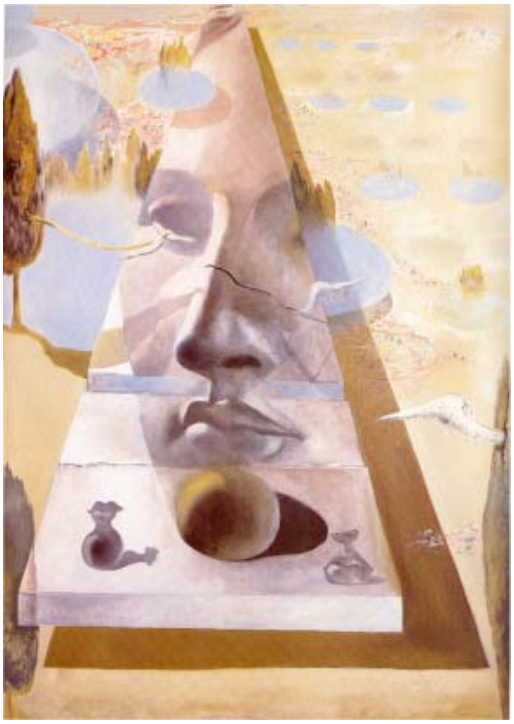
2.
FEDERICO GARCÍA LORCA
Venus, 1927-1928.
Tinta china sobre papel, 160x120 cm.

3.
JOAN MASSANET
Nacimiento de Venus, 1929.
Óleo y collage sobre madera, 61x50 cm.

4.
EUGENIO GRANELL
Los juegos de Venus, 1958.
Óleo sobre lienzo, 46x61 cm.

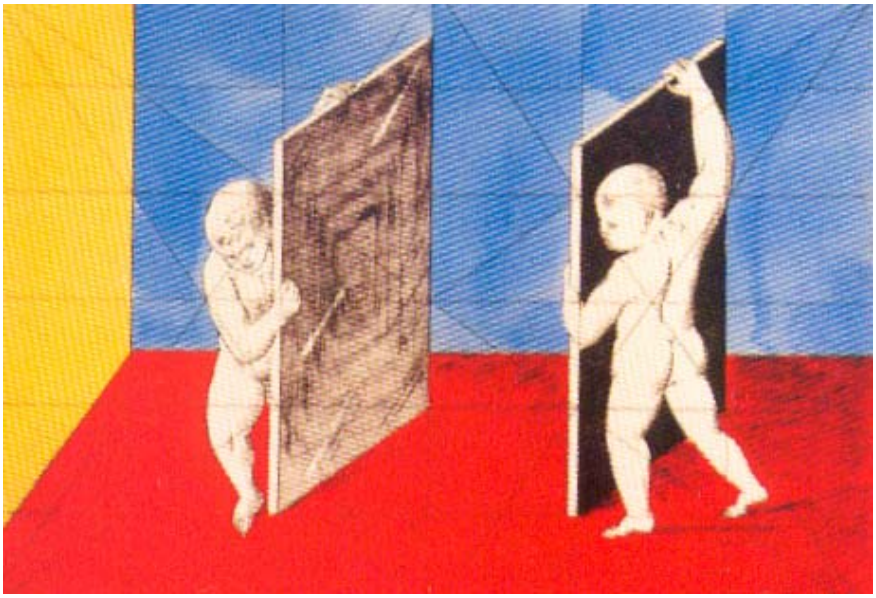


5.
SALVADOR DALÍ
Dalí levantando la piel de mar Mediterráneo para enseñar a Gala el nacimiento de Venus, 1977.
Doble óleo sobre tela, cada panel estereoscópico de 101x101 cm.



6.
SALVADOR DALÍ
Aparición del rostro de Afrodita de Cnido en un paisaje, 1981
Óleo sobre tela, 140x95 cm.

7.
MIQUEL BARCELÓ
Venus bruta, 1982.
Óleo sobre lienzo, 73x92 cm.



8.
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
La Venus del Espejo, 1991.
Aguafuerte iluminado, 41,5x58 cm.

5. 3. LAS TRES GRACIAS

5. 3. 1. El mito

Las Gracias o Cárites son hijas de la oceánide Eurínome[69] y de Zeus. Originariamente existen en número indeterminado, pero Hesíodo las identifica con sus nombres: Aglae (esplendor), Eufrósine (alegría) y Talía (floración).

Son tres hermanas que forman un χορός junto a Zeus. Al igual que las Musas y las Horas, llevan la alegría, la belleza y la fuerza creadora, no sólo a los humanos sino también a los dioses olímpicos. Sus atribuciones son el canto y la danza en las fiestas de los dioses, y la ordenación del Cielo auxiliando a Zeus.

5. 3. 2. Las fuentes

Hesíodo, en la *Teogonía*, menciona a las tres Gracias como "bellas mejillas" (*Teog*., 907-909) y las califica de extremadamente bellas e inspiradoras del amor (*Teog*., 910-911). También nos informa de que viven en el Olimpo junto con Hímeros (*Teog*., 64), que cantan las leyes en las fiestas y que alaban los sabios principios comunes a todos los inmortales (*Teog*., 65-67). En estos versos las Gracias son sinónimas de las Musas, ya que uno de los caracteres básicos de ese grupo era el cantar el orden olímpico y sus principios[70].

Homero las menciona dos veces. En la *Ilíada*, donde figuran en relación con Hera, señala que han confeccionado el vestido de Afrodita (V, 338). En la *Odisea,* las Gracias aparecen en relación con Afrodita, a la que ungen con aceite y luego visten de un bello vestido (VIII, 362-366), y también las encontramos como un coro (XVIII, 192) en el que participa Afrodita.

---

[69] Según Apolonio de Rodas (*Argon*. I, 494-511), los primeros soberanos fueron Ofión y Eurínome, que resultaron violentamente expulsados de sus puestos y arrojados al mar por Cronos y Rea respectivamente (a partir de aquí el modelo sigue la cosmogonía hesiódica).

[70] La asociación de las Gracias con el orden del mundo deriva en parte del propio carácter de su madre, Eurínome. Zeus necesita del canto de las Gracias y esta es la razón que lo lleva a mantenerlas a su lado, sentadas en su trono y solteras, estrechamente unidas a él (BERMEJO BARRERA, J. C. (ed.), *Los orígenes de la mitología griega*. 1996, p. 61).

Bermejo, González García y Reboreda Morillo señalan que la tradición homérica es, aparentemente, algo distinta de la de Hesíodo; por otra parte Homero no indica su genealogía, estas diosas menores aparecen vinculadas a Hera, que cede a una de ellas en matrimonio a Hipnos. También Homero les concede dos actividades fundamentales: el tejido de telas y el cuidado corporal, y la danza y el canto en un *choros*, actividades con las cuales se vinculan estrechamente con Afrodita[71].

Píndaro (*Olimpica*, XIV, 1-18) expone los caracteres de las Gracias: reinan sobre las olas del Cefiso, y están unidas a la ciudad de Orcómenos y a los minios; conceden sabiduría, belleza y valor, y sentadas al lado de Zeus lo ordenan todo en el cielo, en donde presiden las danzas y la fiesta, siendo también señoras del canto.

Teócrito, en época helenística, dedica un poema a las Gracias (*Idilio*, XVI) en el que las califica de hijas de Zeus y cantoras de los dioses, asimilándolas a las Musas (XVI, 1-5). Como en Píndaro, son llamadas diosas de Orcómenos (XVI, 104-105) y consideradas como dadoras de todo lo agradable, especialmente del renombre para los hombres (XVI, 58).

Apolodoro repite la genealogía y los nombres de Hesíodo, y explica el culto que se rendía a estas diosas en la ciudad de Paros.

Apolonio de Rodas cita a las Gracias en sus *Argonáuticas* (IV, 425-427), insistiendo sobre el tema homérico de las Gracias tejedoras de un velo, en este caso para Dioniso.

Fue Pausanias (IX, 32, 3-7) quien, más tardíamente, redactó un amplio texto sobre las Gracias. En su opinión, la costumbre de rogar a las Gracias la habría instituido Eteocles de Orcómenos, siendo su número el de tres, tal y como aparecen representadas en la escultura en Atenas y Delos. Pausanias les da como atributos la rosa y el mirto, consagrados a Afrodita, de la que son compañeras o hijas. También les asigna el dado como atributo, viendo en él un símbolo de los juegos de la juventud, cuya gracia es natural[72].

[71] BERMEJO BARRERA, J. C. (ed.), *Los orígenes…*, p. 65.
[72] TERVARENT, G., *Atributos y símbolos en el arte profano*. 2002, p. 391.

5. 3. 3. Las representaciones

La imagen de las tres figuras mitológicas constituye un motivo para las artes plásticas, reconocido como portador de una significación secundaria o convencional. En este caso, la significación secundaria del motivo es la de la gracia femenina, la belleza del cuerpo, representado en tres posturas diferentes. Consecuentemente, podemos hablar de una alegoría de la gracia[73].

Son numerosas las representaciones de las tres Gracias en relieves votivos arcaicos, donde aparecen completamente vestidas y en fila, andando o de pie, a veces acompañadas por Hermes o por Ártemis. De las representaciones escultóricas dice Pausanias que al principio aparecían vestidas, y que no se sabe a partir de qué momento comenzaron a aparecer desnudas (IX, 35, 6-7); incluye además una lista de representaciones de las Gracias, cuyas características se mantienen constantes: tres jóvenes desnudas, formando un círculo y entrelazadas por los brazos[74].

Del siglo III a. C. es la representación más conocida e imitada hasta hoy, en la cual las tres figuras femeninas aparecen desnudas y se sujetan entre sí por los hombros, dos de ellas volviendo el rostro hacia el espectador y la tercera de espaldas. Las copias de este conjunto en mármol son innumerables y también aparecen en relieves, mosaicos y pinturas. La muestra más famosa es la de la Catedral de Siena, así como un fresco pompeyano del Museo de Nápoles.

Según Clark, "puede que esta postura complicada proceda de una fila de bailarinas con los brazos colocados sobre los hombros de las otras, y dispuestas de frente y de espaldas alternativamente, motivo todavía corriente en la coreografía griega. De esta fila sacó algún artista la feliz idea de separar tres figuras, formar un grupo cerrado y simétrico. Es imposible decir con precisión cuándo sucedió esto, pero todas las versiones que sobreviven de las Gracias, las proporciones corresponden al siglo I. Ninguna de nuestras supervivientes es de gran calidad. Al contrario, se trata bien de piezas comerciales mediocres, o bien de toscas imitaciones, como podían hacer los canteros locales de un tema que era popular, pero el tiempo aún no lo había consagrado. El grupo de mármol de Siena que tanta importancia iba a adquirir en el Renacimiento no fue considerado, ni siquiera entonces, una obra maestra de la escultura, sino sólo depositario de una idea

[73] PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*. 1995, p. 71.
[74] *Ibídem*, p. 65.

hermosa. Un relieve de Louvre, sin cabezas desgraciadamente, y de ejecución modesta, puede hablarnos aún, como habló a los artistas del siglo XVI, de un arte más completo y coherente que cualquiera de los que le sucedieron. Por alguna razón, la desnudez de las Gracias se vio libre de oprobio moral, por lo que proporcionaron un tema a través del cual se permitió por vez primera la reaparición de la belleza pagana en el siglo XV; asimismo ofrecen un temprano ejemplo de abandono del canon de proporción que había permanecido indiscutido desde el siglo V a. C. En dos pinturas murales de Pompeya, sus torsos se alargan tanto que la distancia de los pechos a la división de las piernas equivale a tres unidades, en vez de a dos; la pelvis es ancha, los muslos son absurdamente cortos y todo el cuerpo parece haber perdido su sistema estructural. Es interesante observar que esta deformación del desnudo clásico que hoy nos parece característica del arte antiguo tardío llegaba ya a tales proporciones antes de la destrucción de Pompeya en el siglo I d. C. Probablemente el pintor fue uno de aquellos artesanos de Alejandría que ocuparon en el mundo romano más o menos el mismo puesto que los decoradores italianos en la Inglaterra del siglo XVIII; en todo caso estas Tres Gracias son uno de los primeros síntomas de esa influencia oriental que debía desempeñar una parte tan importante en la desintegración del estilo clásico."[75]

Séneca, en su tratado *De beneficiis (I, iii)*, explica por qué las Gracias son tres, por qué son hermanas y por qué entrecruzan las manos. Todo ello es explicado en virtud del triple ritmo de la generosidad, que consiste en dar, aceptar y devolver. Como *gratias agere* significa "dar las gracias", las tres fases han de estar entrelazadas en una danza como las Gracias; porque "el orden del favor requiere que éste pase de mano en mano pero regrese a su dispensador", y aunque "hay mayor dignidad en quien da", jamás se debe interrumpir el círculo. Aparecen virginales y desnudas "porque la Gracia ha de ser sincera, careciendo de todo fraude, engaño y esperanza de remuneración."[76] Están mutuamente abrazadas "porque un beneficio produce otro, y porque los amigos deben hacerse de continuo todo tipo de Gracias y Favores."[77] También son jóvenes "porque la memoria de las Gracias recibidas y la gratitud que de ellas se desprende nunca debe faltarnos, viviendo y floreciendo de modo continuado" y son alegres "porque así debemos todos, tanto en dar como en el recibir beneficios y favores."[78]

---

[75] CLARK, K., *El desnudo*. 1981, p. 97.
[76] RIPA, C., *Iconología*. *Tomo I*. 2002, p. 467.
[77] *Ibídem*.
[78] *Ibíd*.

Gombrich apunta que la imagen de las tres Gracias inspiró una teoría de la gracia extremadamente tortuosa: "Posiblemente, ningún otro grupo de la antigüedad ha despertado la imaginación alegórica de manera tan persistente ni ha sido tan útil para ocultar y preservar, como una vasija de apariencia inofensiva, una peligrosa alquimia del intelecto. Ciertos lugares comunes de la moral estoica no habrían sido permitidos durante tanto tiempo, ni algunas extravagancias del neoplatonismo aceptadas de tan buen grado, si las Tres Gracias no hubieran estado allí para sustentarlos."[79]

Según Gombrich, las Gracias son una alegoría convincente de una idea complicada que se viste de una forma simple, de una imagen transparente que le pueda prestar su sencillez; al igual que en el estudio de los rituales, existe una regla casi infalible según la cual aquellas alegorías que al principio nos parecen las más ridículas al final resultan ser las más esenciales; y las Gracias son un perfecto ejemplo de ello. "Se podría pensar que la fácil simetría del grupo, atenuada por el giro lateral de la figura del centro, debería haberlo librado de fantasías morales. Pero su misma transparencia convirtió el motivo en un blanco perfecto. Pese a su supuesta falta de naturalidad, la alegoría tiene, como la naturaleza, horror al vacío."[80]

Para completar la imagen aparentemente pura y simétrica, no tenemos que olvidar que algunas representaciones del trío también se refieren a burdeles.[81]

Durante el Renacimiento el motivo de las tres Gracias fue retomado y se amplió, añadiéndose el Amor en su triple dimensión –la belleza, el deseo y la satisfacción– o una triple personificación[82]. En la *Primavera* de Botticelli (1477-1478, Florencia, Uffizi) las tres Gracias vestidas bailan a la izquierda de Afrodita. Rafael (c. 1505, Chantilly, Musée Condé) y Correggio (1519, Parma, Cámera de San Paolo) retoman el motivo antiguo de las tres Gracias desnudas, alternativamente vistas de frente y de espaldas.

En algunas representaciones del Juicio de Paris en donde las tres diosas (Atenea, Afrodita y Hera) aparecen desnudas, existe una clara analogía con las tres Gracias (Lucas Cranach, *El juicio de Paris*, Copenhage, Statens Museum), e incluso en algunas ocasiones se produce confusión.[83] La posibilidad de multiplicar la anatomía femenina ha convertido el motivo de las Tres Gracias en un motivo recurrente; Rubens lo utilizó cuatro veces y

[79] GOMBRICH, E., *Imágenes simbólicas*. 1983, p. 41.
[80] *Ibídem*.
[81] MOORMANN, E., y UITTERHOEVE, W., *De Acteón…*, p. 78.
[82] AGHION, I., BARBILLON, C., y LISSARRAGUE, F., *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*. 1998, p. 174.
[83] Ocurre con las tres Gracias de Rafael Zabaleta y Picasso.

Boucher cinco. También fue retomado por la escultura en obras de Germain Pilon (1561) y Antonio Canova (1813), quien invierte la posición de las Gracias haciendo que sea la del centro la que está de frente, como también hizo Thorvaldsen (1818-1819), que además añade al grupo un amorcillo con lira.

Puesto que se trata de un motivo no se manifiesta acción, no hay trama, y por eso los pintores siguen el modelo de la Antigüedad en sus representaciones plásticas, indiferentemente del lenguaje que elijan para recrear el mismo motivo. Por la misma razón, la textualidad se basa en la ilustración de una alegoría. Los pintores del siglo XX están alejados de los textos de la Antigüedad que narran la historia de las Gracias, y se basan solamente en las representaciones plásticas del motivo.

La alegoría de las tres Gracias ha tenido en la pintura española del siglo XX tratamientos diversos, trátese de la visión sobre el motivo o de la utilización de diferentes técnicas.

5. 3. 4. Las obras (Picasso, Togores, Moreno Villa, Zabaleta, García Lamolla, Dalí, Palencia, Saura, Pérez Villalta, Barjola, Valdés)

PABLO PICASSO

Las Tres Gracias

El primero que se ocupa del motivo de las tres Gracias y vuelve a retomarlo varias veces con el mismo pretexto –dibujar el cuerpo femenino– es Pablo Picasso. Sus Gracias son siempre jóvenes mujeres, desnudas o vestidas, en posiciones diferentes, y revelan inmediatamente sus fuentes: *Las Tres Gracias* de Rafael o de Jean-Baptiste Regnault. Picasso realizó varias versiones del mismo motivo con títulos diferentes: *Las tres holandesas* (fig. 1, 1905, guache sobre papel montado sobre cartón, 77x67 cm), *Las tres bañistas II* (fig. 2, 1922 ó 1923, aguafuerte, 17,8x12,9 cm.), *Tres desnudos* (fig. 3, 1923, pastel y lápiz sobre papel, 36,1x25,6). Apuntamos que en la *Suite Vollard* aparece un grupo escultórico de las tres Gracias en la lámina *Escultor y grupo escultórico de tres bailarinas* (fig. 4, 1934, cobre, aguafuerte, 22,3x31,3 cm.). Podríamos afirmar que no existe ruptura alguna en la representación del motivo en la obra de Picasso, quien sigue las pautas marcadas por la tradición pictórica.

En 1923 Picasso realiza una nueva variación de un dibujo clasicista, con un motivo que no le es nada extraño. El dibujo, con el título de *Las Tres Gracias* (fig. 5, tinta china sobre papel, 25x18,5 cm.), es de líneas simples y claras; las tres mujeres desnudas se dan las manos y se comunican con los ojos. Apenas hay paisaje o fondo y las tres figuras femeninas ocupan toda la superficie del cuadro.[84]

En 1967 Picasso vuelve a tomar el motivo de las tres Gracias (fig. 6, lápiz y guache, 75x56,5 cm. Esta vez no se trata de un dibujo de aire clasicista: las tres mujeres, dos de pie y una arrodillada, presentan ciertas deformaciones en pies y manos. Otra persona, desde el ángulo derecho, está contemplando la escena. Las tres figuras son estáticas y no presentan los atributos de las Gracias mitológicas.

JOSEP DE TOGORES
Las tres gracias, 1930
Óleo sobre lienzo, 92x65 cm. (fig. 7)

Josep de Togores pinta las *Tres Gracias* en 1930, fecha de su vuelta definitiva a España. Las tres figuras femeninas se ven de perfil; por primera vez las Gracias no son estáticas sino que, con pronunciados movimientos, caminan en la misma dirección. Sus figuras ocupan toda la superficie del cuadro, donde no hay más elementos que una especie de planta en la parte inferior izquierda. No hay ningún tipo de préstamo o atributo en la composición. El lenguaje pictórico utilizado está entre lo figurativo y lo onírico.

JOSÉ MORENO VILLA
Sin título (Las Tres Gracias), c. 1932
Óleo sobre tela, 46x55 cm. (fig. 8)

Las tres Gracias de Moreno Villa datan del año de su primera gran exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Lejos de su primera etapa cubista y un poco antes de formar parte del grupo Arte Constructivo, Moreno Villa muestra su inclinación hacia la

[84] Las mismas características se repiten en *Las tres bañistas*, *II*, 1922 ó 1923 (aguafuerte, 17,8x12,9 cm.) y *Tres desnudos*, c. 1923 (pastel y lápiz sobre papel, 36,1x25,6 cm).

estética surreal. El surrealismo de Moreno Villa, sin embargo, nunca alcanzará carácter de exclusividad; más bien irrumpió en su obra con todo tipo de matizaciones. Según García de Carpi, este hecho es muy significativo: habiendo desarrollado una considerable labor teórica y crítica a través de conferencias y escritos sobre pintura y literatura, nunca apareció un texto de Moreno Villa sobre el tema. "Su caso muestra, una vez más, que el surrealismo fue adaptado por muchos de nuestros pintores única y exclusivamente porque era la opción límite en un momento histórico determinado, pero sin mediar la necesaria asimilación de sus contenidos vitales e ideológicos."[85]

Las tres Gracias están colocadas de manera simétrica en un espacio vacío. Más que cuerpos son figuras de formas pétreas –algo característico de la pintura de Moreno Villa en estos años–. Blancas y con los pechos dibujados en rojo, están sentadas o arrodilladas en diferentes posturas. Las manos, separadas de los cuerpos, parecen fragmentos de estatuas. Lo que más llama la atención es la sustitución de las cabezas por una especie de máscaras negras triangulares con dos agujeros. Esta ausencia de cabezas y rostros, el juego con la transgresión de las propiedades de los cuerpos representados, además de su petrificación, convierten el lienzo en una imagen extraña e inquietante.

Las Tres Gracias de Moreno Villa han perdido todos sus atributos y ya no son una alegoría de la belleza femenina. No predomina en ellas el automatismo de funcionamiento simbólico muy frecuente en otras obras del artista, aunque se perciben connotaciones eróticas.

Las Tres Gracias, de 1932, son las primeras en el conjunto de su obra que van más allá de la mera representación figurativa del cuerpo femenino. Las Gracias de Moreno Villa no se pueden considerar fuera de la continuidad de la totalidad de su obra, algo que por otro lado ocurre con todas las representaciones de las Gracias en los demás pintores. Aun así, es la primera representación suya que desafía el canon establecido.

[85] GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista...*, p. 224.

RAFAEL ZABALETA

Las tres Gracias, 1935

Óleo sobre lienzo, 60x73 cm. (fig. 9)

Rafael Zabaleta sitúa sus tres Gracias en un paisaje idílico, con un río, un templo griego y suaves colinas al fondo. Las figuras femeninas están desnudas, en pie y entrelazadas, pero en la típica postura de los ejemplos escultóricos de la Antigüedad tardía o de la Era Moderna. A la derecha está sentado en el suelo un guerrero, que con la mano izquierda sostiene una lanza y un escudo, y con la derecha ofrece un fruto (¿una manzana?) a las miradas de las tres Gracias. Su ropa tiene el estilo clásico, y su cuerpo está pintado de color oscuro, contrastando con el color claro de los cuerpos femeninos (algo común en la pintura de vasos de época arcaica).

Los fuertes contrastes cromáticos dan a la obra un carácter monumental, y la extraña luz un carácter decorativo. El esquema cromático se basa en la dualidad ocre-rojizo y azul; los pasajes están en función de los rosas y verdes, a la vez que contrastan entre sí.

Según María Guzmán[86], la obra tiene influencias de la corriente modernista de principios de siglo, sobre todo de Anglada Camarasa y Gustavo Baquerisas, y aunque queda atribuida al año 1940 en la relación del catálogo del Museo Zabaleta, podría fecharse en torno a 1935.

Iconológicamente, la obra de Zabaleta podría confundirse con el tema del Juicio de Paris, por la presencia del hombre joven que ofrece el fruto a las tres mujeres.

Rafael Zabaleta pinta estas tres Gracias de manera convencional, en su primera etapa, sin haber alcanzado todavía un lenguaje personal. Su visión no se separa de la que tenía la pintura académica de principios de siglo. Su realismo, que llega a ser decorativo, da una imagen historicista del motivo.

Esta es la única obra de Zabaleta con tema basado en la mitología.

[86] GUZMÁN PEREZ, M., *La pintura de Rafael Zabaleta*. 1985, p. 84.

ANTONI GARCÍA LAMOLLA

L'espectre de les tres gracies dins l'aurea subtil (El espectro de las tres Gracias dentro del aura sutil), 1935-36

Óleo sobre lienzo, 49x36 cm. (fig. 10)

Completamente diferentes –plasmadas desde una visión surrealista– son las tres Gracias de Antoni G. Lamolla (1935-36), que han perdido todo el soporte mitológico y están fuera de cualquier contexto de identificación, sumergidas en una escena onírica. Hay que señalar que el motivo de las tres Gracias no es nada frecuente en la obra de los surrealistas, españoles o no, en la que predominan otras figuras arquetípicas, como el Minotauro o Venus.

Dentro de este espacio onírico de tonos azules, tenemos tres cabezas de perfil, iluminadas por una extraña luz y enmarcadas en una estructura que recuerda el cuerpo de un maniquí. Las cabezas de las Gracias son blancas, como máscaras, y el único elemento que sobresale es la nariz, como en los ídolos cicládicos. Ojos y bocas son puntos negros sobre el color blanco. Los tres rostros se sostienen sobre una construcción de forma cilíndrica y abierta. En el ángulo inferior del cuadro y a la izquierda hay una especie de animal marino (como una pequeña medusa), también iluminado y con un agujero negro en la mitad.

Las tres Gracias de Lamolla son espectros y no seres con cuerpo. Rompen con toda una tradición de siglos en los que se representaban las Gracias como estudio del cuerpo femenino. El mismo título de la obra desconcierta y confunde al jugar con las palabras, táctica común de los surrealistas. Como escribe García de Carpi, lo que unifica toda la obra surrealista de Lamolla es la capacidad de hacer aflorar lo maravilloso, lo inesperado y enigmático, como en esa visión alucinante, resuelta en refinada gama de azules, que es *L'espectre de les tres gracies dins l'aura subtil*.[87]

[87] GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista*..., p. 109.

SALVADOR DALÍ

Playa encantada con tres gracias fluidas, 1938

Óleo sobre tela, 65x81 cm. (fig. 11)

En un paisaje rocoso y casi desértico[88] aunque se trate de una playa, aparecen las tres Gracias de Salvador Dalí, como jóvenes mujeres vestidas ligeramente con paños blancos. Las posturas de sus cuerpos no indican el motivo mitológico y sólo dos tienen relación entre sí mediante un hilo o cuerda que cada una sostiene de un extremo. La de enmedio lleva colgando de la mano más alejada un trozo de tela roja, y la de la derecha sostiene un palo grande que apoya en el suelo. La composición con los tres cuerpos alargados tiene equilibrio y armonía. Las tres Gracias, como indica el título de la obra, son fluidas, transparentes e invisibles –de la tercera se pueden ver solamente las piernas y las manos–. Los tonos cromáticos son suaves y solo sobresale el rojo vivo en el mismo centro de la composición. La escena que plasma Dalí es un paisaje onírico, donde el motivo de las tres Gracias es un pretexto figurativo para jugar con lo surreal.

BENJAMÍN PALENCIA

Las Tres Gracias, 1948

Técnica mixta sobre papel, 48x30 cm. (fig. 12)

Las Gracias de Benjamín Palencia se hallan entre un clasicismo personal y un lenguaje vanguardista. Esquemáticas y escuetas, siguen la tradición iconológica del pasado y la combinan con un tratamiento renovador. La obra de Palencia constituye un excelente ejemplo de la supervivencia de un motivo del arte antiguo elaborado con un nuevo lenguaje pictórico, y por esta razón está muy lejos de las obras de Zabaleta y Lamolla.

Las tres Gracias de Palencia son tres figuras femeninas desnudas que aparecen con la típica representación de la danza, cogidas de la mano sobre un fondo blanco con pequeñas manchas negras. Las figuras se manifiestan de manera esquemática, de negro y sin detalles. Las manos son simples líneas que se unen en la supuesta palma. Los rostros, también esquemáticos, recuerdan al dibujo infantil. En el suelo se ven pequeñas conchas y un pez, por lo que podemos suponer que las tres Gracias están en la orilla del mar. La

[88] Es el mismo paisaje que aparece en muchas obras de Dalí de estos años.

nitidez, el ritmo del dibujo y la simplificación de los rasgos permiten hablar de un clasicismo personal que se asemeja al de Picasso.

El atributo de las Gracias es su misma postura, tomada directamente del arte antiguo o de representaciones posteriores. Sobre todo, nos referimos al hecho de que se sujetan entre ellas y que dos de las Gracias vuelven el rostro hacia el espectador, mientras que la tercera está de espaldas como en la representación escultórica más conocida e imitada del siglo III a. C.

ANTONIO SAURA
Las tres Gracias, 1960
Guache y collage sobre papel, 70x49 cm. (fig.13)

Creadas en los años sesenta, las Gracias de Antonio Saura son la representación más sarcástica y subversiva del motivo en el arte español contemporáneo. Parecen espantapájaros, visten trapos y nada tienen que ver con el concepto de la belleza y de la gracia. Saura escoge sus formas comunicativas entre las que muestran el aspecto conflictivo de dichas formas por medio de su poder fabulativo, de metamorfosis, de mitos o de transmutaciones.

Sobre un fondo negro aparecen tres figuras femeninas de manera frontal, entre el lenguaje infantil y el hierático, que se representan sin estar en ninguna parte, como las representaciones de los mosaicos bizantinos o de los frescos románicos, que también evitan sistemáticamente toda localización concreta[89], la más grande a la izquierda y la más pequeña a la derecha. Los rostros aparecen desfigurados y solo en la primera figura se percibe una boca enorme, con largos dientes y una gota de saliva. Según Cirici Pellicer, la boca en la obra de Saura, instrumento funcional y emisora de lenguaje, se puede considerar como un elemento privilegiado para desarrollar una visión mitológica de las perspectivas de nuestro tiempo[90].

Las formas de las cabezas son diferentes y se percibe a primera vista su extraordinaria importancia. "Puesto que la mayoría de las pinturas de Saura aluden a la presencia de los seres humanos, es fundamental examinar la proporción anatómica de los

[89] CIRICI PELLICER, A., "Antonio Saura". En Cat. de Exp. *Antonio Saura*. 1980, pp. 31 y 92.
[90] *Ibídem*, p. 71.

personajes puesto que, de acuerdo con el método de Barthes, una de las maneras más fecundas de 'leer' consiste en observar una a una las deformaciones, positivas o negativas. El aumento o la disminución de ciertos sectores puede otorgarnos fórmulas para enunciar el sistema de valores que determinó la opción del artista."[91]

El ropaje (papeles pegados) apenas tiene elaboración. La primera figura, la más grande, viste un paralelogramo, no tiene manos y las piernas están representadas con la técnica de collage. La segunda Gracia es la más figurativa, tiene una mano (una línea amarilla) y se percibe el sexo y los senos. En la tercera Gracia las analogías del cuerpo y de la cabeza se desbordan. La cabeza es más grande que el cuerpo, donde solo se puede percibir el pecho. Tiene levantada una larga mano (una línea roja con dedos enormes) que sostiene algo como una barra de pesas (una línea amarilla con dos círculos dibujados).

Saura escribe sobre sus cuerpos femeninos: "El cuerpo de la mujer presente en la mayoría de mis cuadros a partir de 1954, reducido muchas veces a su más elemental presencia y sometido a toda clase de tratamientos teratológicos, podría parecer un ejemplo de continuidad de la constante y afirmativa presencia del ser humano en el arte español, siendo ante todo un apoyo estructural para la acción, para no perderse, para no hundirse en una actividad pictórica sin control donde el caos y la desmesura anulen la afirmación. Las superficies son ocupadas fatalmente a través de una acción sostenida por estructuras semejantes y elementales –imagen en la ausencia de imagen– violentadas en la confluencia precisa de la ceguera y el control, siendo las decisiones instantáneas y las correcciones apenas posibles. Se trata de activar una imagen obsesiva y ancestral sin que ello suponga una regresión a estructuraciones clásicas mediante el empleo de un soporte emocional y físico no dependiente de un proceso intelectual de síntesis, transposición o abstracción."[92]

A pesar de la monstruosidad de las figuras de las gracias, la composición tiene una armonía bien equilibrada y estructurada. Los colores son los del papel: amarillo y rojo que destacan sobre el fondo negro.

En la obra de Saura no existen atributos y sin el título la identificación de las figuras mitológicas resultaría imposible.

---

[91] *Ibíd.,* p. 30.
[92] SAURA, A., "Escritos". En Cat. de Exp. *Antonio Saura: pinturas, 1956-1985*. 1989, p. 36.

SALVADOR DALÍ

Tres gracias hiperrealistas (Antirracismo), 1973

Acuarela y aguada sobre cartón (con relieve), 56,5x77,5 cm. (fig. 13)

Las tres Gracias aparecen por segunda vez en la obra de Dalí, casi con cuarenta años de diferencia de la primera. Las tres mujeres completamente desnudas y realizadas de una manera completamente realista están situadas en la orilla del mar (algo que se adivina por los reflejos en el suelo húmedo) y el único elemento de fondo es una grande roca. Dos de las mujeres presentan rasgos de la raza negra –piel muy morena y pelo corto rizado–, algo que explica el segundo título entre paréntesis. Sus posturas varían: la primera en la parte izquierda esta situada de frente y tiene las manos en las nalgas; la segunda está sentada en el suelo, está situada de perfil y tiene la cabeza apoyada en las manos; la tercera, situada de frente, está tocando su cabellera larga.

No existe ningún tipo de atributo ni de acción. En este caso Dalí utiliza el motivo mitológico de las tres gracias en una libre adaptación, dotándolo de una nueva connotación social, la del antirracismo.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

Políptico largo o Melancolía, 1981

Acrílico sobre cinco piezas de lienzo y dos remates de madera en forma de arco, 185x450 cm. (fig. 15, detalle)

En la obra de Pérez Villalta las tres Gracias no son el motivo principal sino que forman parte de una narración pictórica, a través de una estructura de retablo o de friso narrativo. *Políptico largo o Melancolía* es una composición con espacios arquitectónicos articulados que concluye con el conjunto de las tres Gracias, un conjunto un tanto particular.

"Su tema es –dice el pintor– una melancolía en el sentido más estricto del término, una meditación sobre la vida como tránsito. A la izquierda tenemos al personaje que contempla a las parcas-gracias, situadas en el extremo opuesto, al final del proceso. Y, entre ambos, esa sucesión de espacios virtuales, con los dos personajes. El primero recoge

la luz que entra desde lo alto por una abertura en forma de ojo que simboliza los sentidos y, mediante un espejo, que es la reflexión, la proyecta hacia su compañero, una figura que no tiene ojos y es ya la negación de los sentidos. Para llegar hasta él, la luz reflejada debe pasar a través del eje del pozo. Y es aquí la primera vez que aparece en mi pintura el tema de vacío como centro."

Por primera vez, encontramos aquí la imaginativa fusión de las tres Gracias con la Parcas (Moiras)[93].

Las Parcas o Μοίρας (que significa "las que dan a cada uno su parte", en latín *Parcae*) son las diosas encargadas de señalar y ejecutar el destino individual para los mortales, ante todo la muerte[94]. Homero habla de una sola Moira, personificación del destino y la duración de la vida que le es asignada a cada uno de los mortales desde su nacimiento, y que no es influenciable ni siquiera por los dioses olímpicos. Aparecen por primera vez las tres juntas en Hesíodo, que las denomina "hijas de la Noche" (*Teog*., v. 217). En Apolodoro aparecen como hijas de Zeus y Temis y hermanas de las Horas, versión en que parece subrayarse simbólicamente su carácter de guardianas o sostenedoras de una ordenación reguladora del mundo[95]. En Homero aparecen como una pluralidad indeterminada, pero ya en Hesíodo son tres, y llevan los nombres que conocemos hoy: Cloto (la "hiladora"), Láquesis ("la que da a cada uno su lote") y Átropos ("la inflexible"). Cloto está presente en los nacimientos y sujeta la rueca; Láquesis hila las vicisitudes y Átropo corta el hilo de la vida[96]. Sus atributos son: el ovillo de hilo para Cloto, la rueca para Láquesis, y las tijeras para Átropos. Fue en el Renacimiento cuando las Parcas se asimilaron a las tres Gracias y a partir de entonces aparecen con frecuencia transformadas en tres jóvenes bellas y desnudas[97]. La asociación amor-destino que la asimilación de las Parcas-Gracias ofrecía fue cultivada sobre todo por los manieristas, tanto italianos como nórdicos[98].

En *Políptico largo o Melancolía*, las tres mujeres desnudas tienen la postura del conjunto tradicional de las tres Gracias, con algunas particularidades: dos de ellas llevan pañuelos al estilo oriental en la cabeza, se dan las manos pero sus miradas no se

[93] No es raro el singular tanto en latín como en griego.
[94] RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología*..., p. 61.
[95] *Ibídem*, p. 62.
[96] Los romanos conocían inicialmente una Parca, diosa del nacimiento; de este personaje evolucionaron por analogía con las *Moiras* griegas, las tres hermanas Parcas, también llamadas *Tria Fata*, que conservaron los mismos nombres que las griegas.
[97] ALCALÁ FLECHA, R., "Goya y el mito de las Parcas". 1997, p. 345.
[98] *Ibídem*, p. 345.

entrecruzan. En el suelo se pueden distinguir los atributos de las Parcas, el hilo, la rueca y las tijeras. La juventud y la belleza de las tres figuras femeninas son un atributo que pertenece a las Gracias –las Parcas suelen aparecer tradicionalmente como tres viejas feas, como nos las presenta Goya en la serie de las *pinturas negras*–. La fusión de las Gracias-Parcas la encontramos en un grabado de madera del año 1513, obra de Baldung Grien, donde portan a la vez los signos del florecimiento y de la decadencia del cuerpo[99], pero no podemos establecer ninguna relación entre dicho grabado y la obra de Villalta.

Las Gracias-Parcas se representan en una habitación con tres puertas abiertas, una iluminada y dos oscuras que quizás tengan un significado simbólico. Es la circunstancia inevitable que todo ser humano ha de pasar: del florecimiento y la juventud a la vejez y al inesperado pero seguro final del destino que es la muerte.

JUAN BARJOLA
Las tres gracias, 1985
Grabado al aguafuerte, 76x56 cm. (fig. 16)

Juan Barjola utiliza el lenguaje expresionista para crear su tres Gracias. Sin perder el figuratismo, en su búsqueda de expresividad distorsiona los cuerpos y juega con la longitud y flexibilidad de los miembros. Las tres figuras que se perciben en el grabado presentan pocos elementos reconocibles, de los cuales los más importantes consideramos que son los tacones altos y los pechos desnudos pero sin rastro de sensualidad o belleza. Las tres figuras están situadas dentro de un espacio que parece una habitación desnuda y sórdida. Podríamos suponer que se trata de prostitutas que están esperando a sus clientes.

En la obra no se perciben atributos, y el motivo mitológico se utiliza una vez más –como en el caso de Dalí y de Saura– para describir una realidad de la sociedad actual.

[99] MOORMANN, M., y UITTERHOEVE, W., *De Acteón*..., p. 223.

MANUEL VALDÉS

Las tres gracias, 1989

Óleo sobre arpillera, 200x150 cm. (fig.17)

Rubens como pretexto, 1989

Óleo sobre arpillera, 201x151 cm. (fig. 18)

Manolo Valdés ha citado con frecuencia en su obra a grandes pintores de la historia del arte europeo de siglos anteriores. Rubens es uno de ellos. En las dos obras examinadas toma prestadas las figuras de las tres Gracias de la famosa obra de Rubens, pero desprovistas de cualquier detalle.

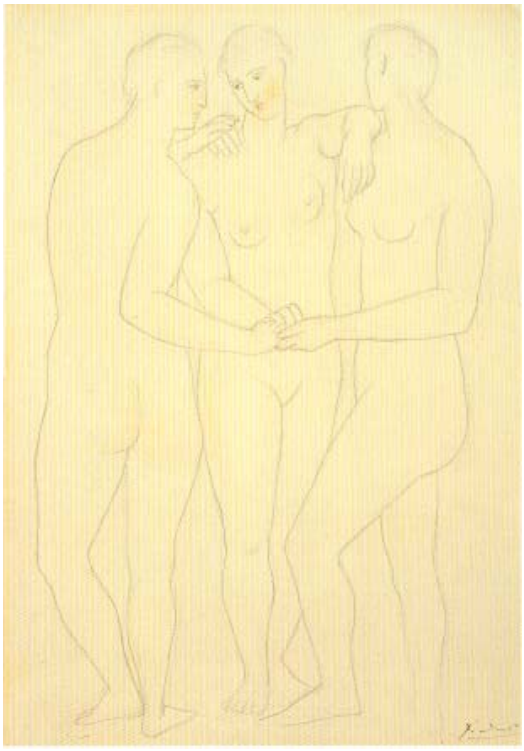
En *Las tres gracias* (1989), las figuras ocupan toda la superficie sin elementos de fondo. La segunda obra muestra en su título que el homenajeado es Rubens.

Las dos obras presentan el atributo clásico de las tres Gracias –su postura con las manos enlazadas– y no tienen más connotaciones que rendir homenaje a una obra precedente.

Las dos obras se han vaciado de su contenido histórico, quizá como paradoja del conocimiento posmoderno, donde la imagen suple el contenido. Sin embargo, no se detecta ninguna ironía puesto que Valdés entabla un diálogo entre el primer artista y el espectador y plantea un juego visual que induce al observador a indagar en su memoria cultural y reconocer iconogramas propios de la historia del arte.

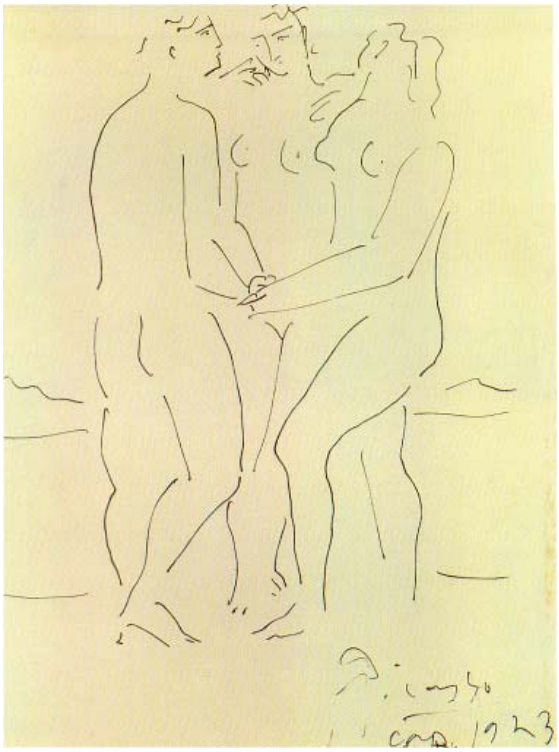
1.
PABLO PICASSO
Las tres holandesas, 1905.
Guache sobre papel montado sobre cartón, 77x67 cm.

2.
PABLO PICASSO
Las tres bañistas II, c. 1922-1923.
Aguafuerte, 17,8x12,9 cm.

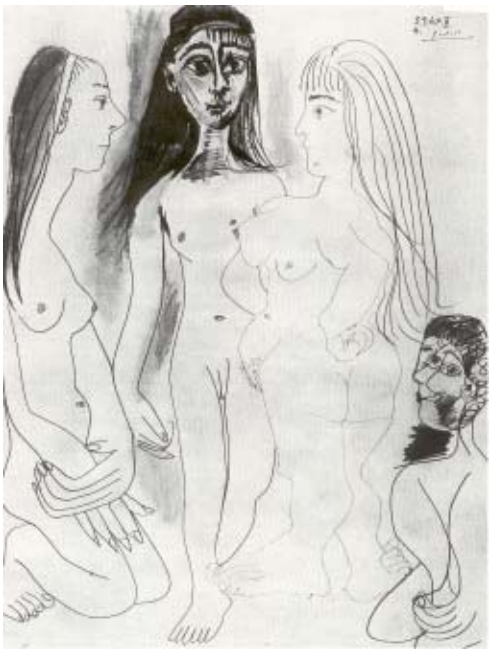


3.
PABLO PICASSO
Tres desnudos, 1923.
Pastel y lápiz sobre papel, 36,1x25,6.

4.
PABLO PICASSO
Escultor y grupo escultórico de tres bailarinas, 1934.
Cobre, aguafuerte, 22,3x31,3 cm.



5.
PABLO PICASSO
Las Tres Gracias, 1923.
Tinta china sobre papel, 25x18,5 cm.



6.
PABLO PICASSO
Las Tres Gracias, 1967.
Lápiz y guache, 75x56,5 cm.

7.
JOSEP DE TOGORES
Las tres gracias, 1930.
Óleo sobre lienzo, 92x65 cm.

8.
JOSÉ MORENO VILLA
Sin título (*Las Tres Gracias*), c. 1932.
Óleo sobre tela, 46x55 cm.

9.
RAFAEL ZABALETA
Las Tres Gracias, 1935.
Óleo sobre lienzo, 60x73 cm.

10.
ANTONI GARCÍA LAMOLLA
L'espectre de les tres gracies dins l'aurea subtil
(*El espectro de las tres gracias dentro de la áurea sutil*), 1935-1936.
Óleo sobre lienzo, 49x36 cm.

11.
SALVADOR DALÍ
Playa encantada con tres gracias fluidas, 1938.
Óleo sobre tela, 65x81 cm.

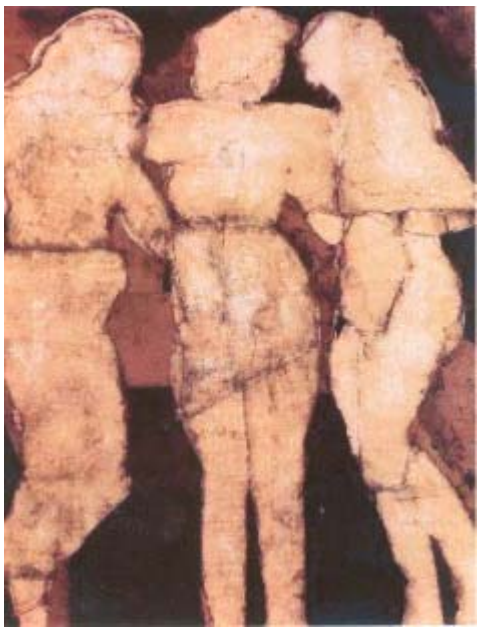
12.
BENJAMIN PALENCIA
Las Tres Gracias, 1948.
Técnica mixta sobre papel, 48x30 cm

13.
ANTONIO SAURA
Las tres Gracias, 1960.
Guache sobre papel, 70x49 cm.

14.
SALVADOR DALÍ
Tres gracias hiperrealistas (Antirracismo), 1973.
Acuarela y aguada sobre cartón (con relieve), 56,5x77,5 cm.

15.
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
Políptico largo o Melancolía (detalle), 1981.
Acrílico sobre cinco piezas de lienzo y dos remates de madera en forma de arco, 185x450 cm.

16.
JUAN BARJOLA
Las tres gracias, 1985.
Grabado al aguafuerte, 76x56 cm.



17.
MANUEL VALDÉS
Las tres gracias, 1989.
Óleo sobre arpillera, 200x150 cm.

18.
MANUEL VALDÉS
Rubens como pretexto, 1989.
Óleo sobre arpillera, 201x151 cm.

5. 4. EL JUICIO DE PARIS

5. 4. 1. El mito

Paris, llamado también Alejandro, era hijo de Hécabe y de Príamo, rey de Troya. Poco antes de su nacimiento, Hécabe soñó que daba a luz una antorcha que incendiaba la ciudad. El sueño se interpretó como un mal presagio y Paris fue abandonado en el monte Ida, donde lo encontró Agelao y lo crió como hijo suyo.

Cuando los dioses celebraban la boda de Peleo y Tetis, Eris (la Discordia), la única diosa no invitada, tiró en medio de los presentes una manzana de oro con la frase escrita: "Para la más bella". Inmediatamente se produjo una disputa entre las tres diosas: Atenea[100], Hera[101] y Afrodita. Para solucionar el problema, los dioses pidieron a Hermes que buscase a Paris, que vivía todavía en el monte Ida y no sabía que era hijo de reyes, para ejercer de juez.

Las diosas aparecieron delante de Paris y cada una de ellas le prometió una recompensa si la elegía: Atenea, hacerle invencible en la guerra; Hera, convertirlo en soberano de Asia, o de todos los hombres; y Afrodita le ofreció darle por esposa a la más bella de las mujeres, Helena, esposa de Menelao. Paris entregó la manzana a Afrodita. El rapto de Helena por Paris tuvo como consecuencia la guerra de Troya.

5. 4. 2. Las fuentes

La primera mención del juicio de Paris, aunque sin nombrar a Eris y la manzana, se encuentra en la *Ilíada* (XXIV 25-30), a la que siguen por orden cronológico aproximado menciones en *Cypria*, Cratino, Sófocles (en las piezas, probablemente dramas satíricos perdidos, tituladas *Eris*, *Crisis*, y *Poimenes*), Eurípides (*Andr*. 274-292,

[100] Atenea (Minerva) es hija de Zeus y Metis (Previsión). Es la protectora de héroes en combate, de las obras del pensamiento y de la artesanía, e inventora de la flauta. Lleva en el escudo la cabeza de la Gorgona Medusa, regalo de Perseo, y porta lanza y casco. Su animal preferido es la lechuza (GRUPO TEMPE, *Los dioses del Olimpo*. 1998, pp. 141-173).

[101] Hera (Juno) es la tercera hija de Rea y Crono y esposa de Zeus. Es la diosa del matrimonio, de la fecundidad y de los partos. Su campo de acción abarca toda la vida de la mujer. Sus atributos son el pavo real, el cuclillo, el lirio, la granada y la novilla (*Ibídem*, pp. 229-239).

Tro. 924-931, 971-981, *Hel*. 23-31, *Iph*. *Aul*. 1291-1309), Isócrates (*Hel*. 41), Apolodoro (*epit*. III 2), Propercio (II 2, 13 s.), Ovidio (*Her*. V 35 s., XVI 65-88, 165-170, XVII 115 s.), Higinio (*fab*. 92), Luciano (*dial*. *Deor*. XX, *dial*. *Mar*. V 1), Apuleyo (*Met*. X 35)[102].

Así lo cuenta Apolodoro: "A su vez a Helena la rapta Alejandro, según unos poetas por determinación de Zeus, para que su hija llegara a ser célebre por el enfrentamiento militar entre Europa y Asia; o, conforme al dictamen de otros, para que fuese enaltecida la raza de los semidioses. Por una u otra causa, Eris arroja una manzana trofeo de belleza entre Hera, Atenea y Afrodita, y Zeus ordena a Hermes que las conduzca al Ida en presencia de Alejandro, para que sean juzgadas por él. Ellas prometen dar dones a Alejandro: Hera, en caso de ser preferida a las demás, la soberanía total; Atenea, la victoria en la guerra, y Afrodita la mano de Helena. Él elige a Afrodita, y en nave construida por Fereclo zarpa hacia Esparta."[103]

El relato sobre el Juicio de Paris como tema literario ha trascendido hasta las novelas medievales sobre Troya a través de traducciones latinas. Aunque no fue tratado por Ovidio, se introdujo en el *Ovide Moralisé* del siglo XIV, donde sirvió como parábola moralizante y como advertencia: Paris es el joven sin juicio o el juez sobornable que prefiere los placeres sensuales a la sabiduría, la virtud, el poder y la riqueza[104].

5. 4. 3. Las representaciones

La escena del Juicio de Paris con las tres diosas acompañadas por Hermes aparece en la cerámica ática; Paris tiene a veces el aspecto de un pastor (*Copa de Macron*, c. 480 a. C., Antikenmuseum, Berlín), y más tarde, sobre todo en la cerámica itálica, lleva gorro frigio e indumentaria oriental.

A partir del Renacimiento, el Juicio de Paris es uno de los temas mitológicos más frecuentes, a veces como homenaje con motivo de una boda (de ahí las pinturas sobre arcas de novia del siglo XV) o en fuentes de porcelana de Urbino y Faenza, o como expresión de la moral vigente o como recurso fácil para poder pintar tres

[102] RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología*..., p. 396.
[103] APOLODORO, *Biblioteca mitológica.* 1999, pp. 221-222.
[104] MOORMANN, E. Y UITTERHOEVE, W., *De Acteón*..., p. 261.

desnudos en posiciones diversas[105] –idéntica utilización a la del motivo de las tres Gracias–. Edward Lucie-Smith[106] sostiene que algunos temas paganos han permitido a los artistas justificar su propio voyerismo y el de su público, y la más comúnmente elegida de estas escenas "lícitas" es el Juicio de Paris. Según el mismo autor[107], las implicaciones sexuales del tema son extremadamente interesantes, pues, además del hecho de que Paris desempeña el necesario papel de intermediario mientras el espectador examina los tres desnudos femeninos que a él también le han encargado mirar, con frecuencia las tres diosas aparecen desnudas, aunque no invariablemente.

Según Moormann y Uitterhoeve, un grabado de Raimondi (c. 1512), según la pintura perdida de Rafael, sirvió como punto de partida a la utilización del Juicio de Paris en el Renacimiento italiano[108]. Conocemos un dibujo de Domenico Campagnola (c. 1517) donde la escena se narra con la mayor economía de medios. También se conocen hasta doce pinturas de Lucas Cranach y su taller (entre 1512 y 1539). En *El juicio de Paris* (c. 1537) del Louis City Art Museum, Hermes conduce a las tres diosas desnudas ante Paris, Eros flota ante el árbol detrás del cual está el caballo de Paris, que aparece representado como caballero de la época. Una composición de Mathias Gerung combina diversas escenas de la vida de Paris para relatar la escena del juicio y la destrucción de Troya (1540, París, Louvre).

Hacia 1600, durante su viaje a Italia, Rubens pinta *El Juicio de Paris* (National Gallery, London), donde incorpora mayor movimiento que en sus obras anteriores, colocando algunos personajes de espaldas para demostrar su dominio de la anatomía humana. Paris aparece de espaldas al espectador, entregando la manzana a Afrodita, mientras Atenea mira la escena y Hera parece abandonar el lugar. El paisaje del fondo está inspirado en la pintura renacentista al igual que las figuras, la iluminación y el colorido. Hacia 1639 Rubens vuelve a retomar el tema. *El juicio de Paris* es uno de los abundantes temas mitológicos que Rubens pintó para el rey Felipe IV y también una de sus últimas pinturas. Esta composición está dividida en dos partes; a la izquierda Paris y Hermes y en frente, a la derecha, las tres diosas, destacando la figura central.

Wateau representa en su *Juicio de Paris* (1720, Louvre, París) el momento de la entrega de la manzana de oro a Afrodita, que puede contemplarse desnuda de espaldas.

---

[105] *Ibídem*, p. 262.
[106] LUCIE-SMITH, E., *La sexualidad en el arte occidental*. 1992, p. 178.
[107] *Ibídem*., p.178.
[108] MOORMANN, E. Y UITTERHOEVE, W., *De Acteón*..., p. 262.

En el siglo XIX el tema del Juicio de Paris se representa en Alemania por Anselm Feuerbach (1870, Kunsthalle, Hamburgo), Hans von Marées (Nationalgalerie, Berlín), Karl Pidoll (Bayerrische Staatsgemäldesamlungen, Berlín), Max Klinger (Modern Galerie, Viena), Otto Grainer, Albert von Keller (1891, Städtliche Galeria Lenbachhaus, Munich), Lovis Corinth (Staatlichen Gemäldegalerie, Dresde), Ludwig Passini, entre otros.

Otto Mueller pintó entre 1910 y 1911 un *Juicio de Paris*, un estudio de cuatro cuerpos desnudos integrados en un paisaje. Ernst Ludwig Kirchner pintó un cuadro con el mismo título en 1912 de características totalmente diferentes: las tres diosas desfilan ante Paris; las dos están caminando y la tercera está sentada y se mira en un espejo que sostiene en una mano. Las tres figuras tienen un gran parecido con las *cocottes* que Kirchner pintará en Berlín entre 1913 y 1915[109]. Friedrich Karl Gotsch también pintó un *Juicio de Paris* en 1954.

Llama la atención la frecuencia sorprendente del Juicio de Paris en las ejecuciones artísticas en la Alemania del Tercer Reich. Como la inicial seudo-moralidad del nazismo se fue progresivamente relajando tras el inicio de la guerra, en el plano del arte la iconografía de la mujer se manifiesta como una visualización realizada por y para hombres, y las representaciones siguen, en sentido lato, las iconografías y formulaciones del Barroco.[110] Según Hinz, el hombre adquiere una posición crecientemente dominante en los cuadros y aparece cada vez más como la única motivación del reclamo femenino, como meta de la búsqueda del amor[111]. El voyerismo también se desarrolla aquí no como proceso en el interior de la imagen sino directamente entre la desnudez y la mirada del que la goza, y esta observación queda confirmada por las variantes del Juicio de Paris que prescinden del príncipe troyano, delegando así su papel en el espectador del cuadro[112]. En la pintura de Adolf Ziegler, Paris está sentado a la derecha mientras las tres diosas se quitan la ropa para exhibir sus cuerpos a la mirada masculina en un espacio completamente vacío. La versión de Georg Friedrich tiene elementos del Barroco y los personajes están medio vestidos con telas que cubren partes de sus cuerpos. *El Juicio de Paris* de Ivo Saliger presenta a Paris con

[109] BLÁZQUEZ J. M., "Mitos griegos en la pintura expresionista". 2001, p. 114.
[110] HINZ, B., *Arte e Ideología del Nazismo*. 1978, pp. 234-236.
[111] *Ibidem*, p. 239.
[112] *Ibid*., pp. 239-240.

ropa de un muchacho del siglo XX que está sentado de espaldas, mientras una mujer desnuda está de pie en frente de él y las otras dos se quitan la ropa para pasar la prueba.

5. 4. 4. Las obras (Dalí, Picasso)

SALVADOR DALÍ
El juicio de Paris, 1950
Grafito sobre papel, 62,2x76,5 cm. (fig. 1)

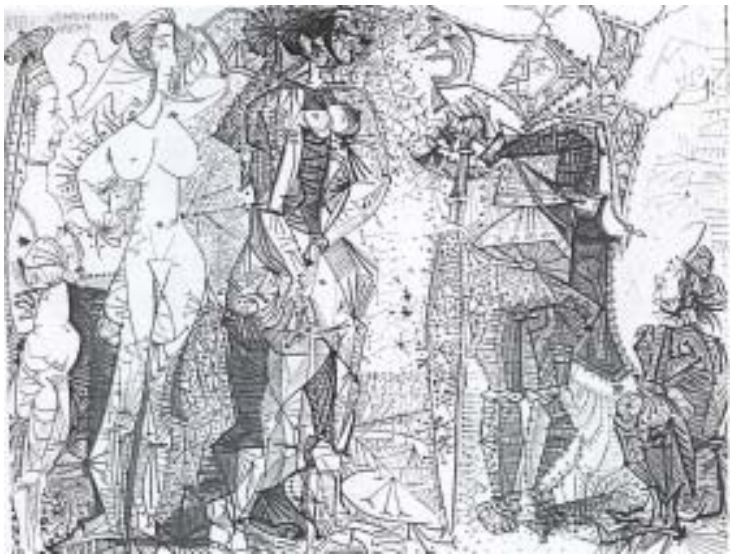
Dalí sigue el esquema tradicional de la representación del Juicio de Paris. El príncipe troyano está sentado y vestido con el gorro frigio, ofreciendo la manzana a Afrodita. Las tres diosas están completamente desnudas y en actitud de coquetería. La representación, figurativa y lineal, sigue las pautas de las composiciones del barroco sobre el mismo tema. Las diosas no llevan atributos.

Dalí retomará el tema en 1964. Esta vez las tres diosas son de tamaño enorme y sin rostro; Paris, la misma figura tradicional con la manzana en las manos, apenas les llega hasta la rodilla. *El juicio de Paris* (1964, grabado, 75x55 cm.) está sin localizar (fig. 3).

PABLO PICASSO
El juicio de Paris, 1951
Pluma, tinta china y lavado, 50,6x65,6 cm. (fig. 2)

La obra de Picasso sobre el Juicio de Paris se centra en el momento de la elección. Las figuras, con rasgos figurativos y detalles cubistas, presentan un trabajo minucioso de pluma. Paris lleva armadura renacentista y espada, y también las diosas llevan prendas que encontramos en los cuadros renacentistas. Un niño o bufón está sentado en una esquina y contempla la escena. La obra tiene un aire de parodia.

1.
SALVADOR DALÍ
El juicio de Paris, 1950.
Tinta sobre papel, 62,2x76,5 cm.



2.
PABLO PICASSO
El juicio de Paris, 1951.
Pluma, tinta china y lavado, 50,6x65,6 cm.

3.
SALVADOR DALÍ
El juicio de Paris, 1964.
Grabado, 75x55 cm.

5. 5. ORFEO Y EURÍDICE

No hay otra solución:
Si de verdad amas a Eurídice,
Vete al infierno
Y no regreses nunca.

Ángel González*, Poesías sin sentido*

5. 5. 1. El mito

Orfeo, hijo de la musa Calíope y del dios del río tracio, Eagro, o de Apolo, es el poeta y músico por excelencia. Cuando su esposa, la ninfa Eurídice[113], muere mordida por una serpiente, Orfeo, inconsolable, decide intentar sacarla del reino del Hades. Desciende al mundo de los muertos, consigue con su música dulcificar a Caronte y a Cerbero y hacer llorar a las Erinias. Hades y Perséfone le dan permiso para recuperar a Eurídice pero con la condición de que su amada vaya detrás de él, y que no pose su mirada sobre ella antes de que hayan regresado al mundo de los vivos. Pero Orfeo no se puede dominar y dirige su mirada hacia Eurídice antes de tiempo, perdiéndola para siempre.

En su pena, rechaza cualquier relación con mujeres; su actitud pone furiosas a las Ménades, que lo despedazan.

5. 5. 2. Las fuentes

Luis Gil[114] sostiene que pocos mitos como el de Orfeo han ejercido tan poderosa atracción a lo largo de la historia; pocos también se han prestado a enfoques tan diversos y a valoraciones tan distintas de los diferentes planos que en él se superponen. Según el mismo autor, la historia de Orfeo y Eurídice participa de las características del mito propiamente dicho, de la saga y del cuento popular: "Es mito, en cuanto que tiene un sentido profundo, universal y acrónico. Es saga, porque en ella resuenan ecos de una realidad histórica embellecida por la imaginación al correr de los tiempos: el legendario

[113] Eurídice es Driade, ninfa de los bosques, sin genealogía conocida.
[114] GIL, L., *Transmisión mítica*. 1975, p. 128.

poder de un héroe civilizador y fundador de una secta religiosa, el orfismo. Es cuento popular, por ser una historia de amor y aventuras con final melancólico."[115]

Sobre su nacimiento no hay relatos, excepto una referencia, al final de los *Argonautiká* órficos, a la celebración del matrimonio de su madre con Eagro, en una caverna de Tracia[116]. Orfeo era considerado como héroe, por su parentesco estrecho con los dioses tenía ciertos poderes sobrehumanos, pero había de vivir el lapso de vida ordinario y morir como cualquier otro mortal; en cuanto a su carácter personal, su cualidad sobresaliente es la delicadeza. Está enteramente exento de atributos guerreros y tiene muchos rasgos apolíneos: la música, la calma y su aspecto civilizado[117]. Las fuentes revelan mucho sobre su carácter e influjo, pero poco sobre los incidentes de su vida: las únicas historias de esta clase son la muerte de Eurídice, el viaje de Orfeo al reino del Hades para recobrarla, el viaje de los argonautas, y los diversos relatos y sucesos que condujeron a su muerte y los acontecimientos milagrosos que le siguieron[118].

La más antigua alusión a una esposa de Orfeo se encuentra en *Alcestis* de Eurípides y en el *Banquete* de Platón[119].

La versión más conocida es la de Ovidio[120], que enfoca el episodio desde el punto de vista de Orfeo: "Desde allí, envuelto en su manto color azafrán, Himeneo se alejó por el cielo inmenso y se dirigió a la tierra de los cícones, donde en vano era invocado por la voz de Orfeo. Porque él acudió, sí, pero sin las palabras rituales, sin alegría en el rostro ni presagios felices; incluso la antorcha que llevaba chisporroteó hasta el final con un humo que hacía llorar los ojos, y aunque la agitaran no produjo llama alguna. El desenlace fue aún más grave que el auspicio; en efecto, un día, cuando la recién casada paseaba por un prado acompañada por un grupo de náyades, murió al ser mordida en el talón por una serpiente.

Tras haberla llorado todo lo posible sobre la tierra, y para no dejar de intentarlo también entre las sombras, el poeta de Ródope se atrevió a descender hasta el Estigio a través de la puerta del Ténaro, y entre muchedumbres incorpóreas, entre los fantasmas

---

[115] *Ibídem*, p. 123.
[116] GUTHRIE, W. K. C., *Orfeo y la religión griega*. 1966, p. 29.
[117] *Ibídem*, pp. 42-44.
[118] *Ibíd*., p. 29.
[119] GIL, L., *Transmisión*..., p. 129.
[120] Ovidio utiliza como nexo, para comenzar la narración sobre Orfeo, la figura de Himeneo, dios menor protector del matrimonio, que se dirige a Tracia para acudir a la boda de Orfeo con Eurídice.

de los que habían recibido sepultura, fue a presentarse ante Perséfone y el señor del desapacible reino de las sombras. Tañendo las cuerdas para acompañar su canto, dijo así: 'Oh dioses del mundo subterráneo, al que venimos a caer todos los que nacemos mortales, si puedo, si me permitís que diga la verdad dejando de lado los rodeos de una boca falaz, yo no he bajado hasta aquí para ver el oscuro Tártaro ni para encadenar los tres cuellos erizados de culebras del monstruo meduseo; la razón de mi venida es mi esposa, en quien una víbora, al ser pisada, inoculó su veneno, arrebatándole así sus jóvenes años. Habría querido haber soportado, y no voy a negar que lo intenté: pero el Amor venció. Es éste un dios bien conocido en el mundo de la superficie: desconozco si lo es también aquí. Pero espero que lo sea, y si es cierto lo que se dice del antiguo rapto, también a vosotros os unió el amor. ¡Por estos lugares donde reina el miedo, por esta oscuridad interminable, por los silencios de este vasto reino, yo os suplico que volváis a tejer los hilos del precipitado destino de Eurídice! Todas las cosas, todos nos debemos a vosotros, y todos, tras una breve demora, nos apresuramos, más tarde o más temprano, hacia una misma sede. Aquí nos dirigimos todos, esta es nuestra última morada, y vosotros ejercéis sobre el género humano el más largo de los dominios. También ella, cuando haya cumplido plenamente los años que le corresponden, quedará en vuestro poder: lo que os pido como favor es que me concedáis su disfrute. Porque si los hados me niegan esta gracia para mi consorte, yo, desde luego, no querré regresar: podréis alegraros con la muerte de los dos.'

Mientras él decía estas cosas, acompañando las palabras con el tañido de las cuerdas, las almas exangües lloraban: Tántalo no intentaba alcanzar el agua que le rehuía, la rueda de Ixión se quedó inmovil, los buitres no siguieron desgarrando el hígado, las nietas de Belo dejaron vacías sus vasijas, y tú, Sísisfo, te sentaste sobre tu piedra. Dicen que entonces por primera vez las lágrimas bañaron las mejillas de las Euménides, vencidas por el canto, y ni la consorte real ni el rey de los abismos pudieron responder que no a sus súplicas, y llamaron a Eurídice. Ella se encontraba entre las sombras recién llegadas, y se aproximó con paso lento a causa de la herida. Orfeo del Ródope la recibió junto con la orden de no volver la vista atrás hasta que hubiese abandonado los valles del Averno, o de lo contrario el don quedaría sin efecto.

A través de mudos parajes silenciosos se encaminaron por un sendero empinado, abrupto, tenebroso, cubierto por una densa niebla oscura. Y ya no estaban lejos del margen de la superficie de la tierra; él, temeroso de ella no estuviera, ansioso por verla,

volvió hacia atrás la mirada, lleno de amor. Inmediatamente ella vuelve a caer, y tendiendo los brazos lucha por aferrarse y ser aferrada, pero la infeliz no agarra sino el aire huidizo. Y muriendo por segunda vez, no se lamentó de su esposo (¿pues de qué podía lamentarse sino de ser amada?), y pronunciando un último adiós, ya que apenas llegó a los oídos de él, volvió a caer de nuevo al mismo sitio.

Orfeo se quedó paralizado ante esa segunda muerte de su esposa, igual que aquel que vio, lleno de terror, los tres cuellos del perro, el del medio asido por una cadena, y que no perdió el miedo sino con su propia naturaleza, puesto que una roca ocupó todo su cuerpo; o como Oleno, que se atribuyó el delito y quiso pasar por culpable, y tú, desdichada Letea, demasiado engreída por tu belleza: fuisteis una vez corazones unidísimos, y ahora sois piedras que sostiene el húmedo Ida. Suplicó, inútilmente intentó volver a cruzar, pero el barquero no se lo permitió. A pesar de todo, durante siete días permaneció sentado en la orilla, desaliñado, sin probar los frutos de Ceres: la pena, el dolor y las lágrimas fueron su alimento. Tras lamentarse de la crueldad de los dioses del Érebo, se retiró al elevado Ródope y al Hemo, azotado por el Aquilón.

El sol había puesto fin al tercer año en el signo de los acuáticos Peces, y Orfeo había rehuido todo amor femenino, bien por el daño que le había causado, bien porque hubiese hecho un voto; sin embargo, muchas ansiaban unirse al poeta, y muchas sufrieron un doloroso rechazo. Es más, él fue quien indujo a los pueblos de Tracia a dirigir el amor hacia tiernos varones, y a recoger las primeras flores y la breve primavera de la edad que precede a la juventud."[121]

Virgilio cuenta también el mito en las *Geórgicas,* pero mucho más condensado; insiste en el dolor de Orfeo y en los efectos que su canto produce en los habitantes del mundo de los muertos, para pasar sin transición al momento en que Orfeo vuelve su mirada hacia Eurídice. Además, Virgilio pone en labios de Eurídice una trágica despedida.

[121] OVIDIO, *Metamorfosis*. 1997, pp. 337-340.

5. 5. 3. Las representaciones

Orfeo aparece en gran cantidad de pinturas de vasos, bien encantando a los seres vivos con su música, bien perseguido por las Ménades o bien profetizando póstumamente en forma de cabeza separada del tronco[122].

Una metopa del Monóptero de Sición en Delfos (c. 560 a. C.), con Orfeo y los Argonautas en la nave Argo, se considera la primera representación del músico. En la cerámica ática Orfeo va vestido a la usanza griega, tocando la lira entre los guerreros tracios; así se representa en la crátera del pintor de Orfeo (c. 440 a. C., Antikenmuseum, Berlín). Numerosos vasos nos transmiten también su trágica muerte a manos de las mujeres tracias, a veces tatuadas, que le atacan mientras él intenta defenderse con su lira. En ellos nunca se representa a Orfeo desmembrado –se ha sugerido que puede deberse a razones artísticas–, pero las enfurecidas mujeres aparecen provistas de un amplio surtido de armas[123].

De la época clásica el único tratamiento del mito conservado en escultura es un bajorrelieve votivo (c. 420 a. C.) que representa a Orfeo, Eurídice y Hermes en el momento de la definitiva separación. Un espejo de bronce etrusco hallado en Chiusi (finales del siglo IV) muestra la cabeza de Orfeo que mira desde el suelo con los labios entreabiertos; el mismo tema se repite en una *kylix* del siglo V[124].

Los creadores de las pinturas murales y de los mosaicos de la época romana explotan las posibilidades de representar numerosos animales fantásticos alrededor de Orfeo, y no se puede probar con seguridad si los sarcófagos romanos con Orfeo representado entre animales se destinaban a los iniciados en sus misterios[125]. Entre los mosaicos destacan los de Zaragoza y Arles, del siglo II d. C., el de Laon, del s. III, y el de Djem, del s. IV[126]. El episodio de Orfeo en los Infiernos aparece en algunos vasos itálicos, donde Orfeo va vestido con ropajes orientales. El momento en que Orfeo trae de regreso a Eurídice es más raro; aparece en una pintura funeraria de Ostia (siglo I d. C.).

---

[122] GUTHRIE, W. K. C., *Orfeo*..., p. 22.
[123] *Ibídem*, p. 34.
[124] *Ibíd*., p. 38.
[125] MOORMANN, E. M. y UITTERHOEVE, W., *De Acteón*…, p. 253.
[126] MONTERO, M., "Orfeo y Eurídice". En FERNÁNDEZ DE MIER, F., y PIÑERO, F. (eds.), *Amores míticos*. 1999, p. 152.

En la iconografía paleocristiana, Orfeo músico queda asimilado a veces al rey David o al Buen Pastor. Luis Gil[127] afirma que Cristo y Orfeo tienen en común la cualidad de hechizar la naturaleza entera con su canto; la comparación se explica por el hecho de que los artistas cristianos se sirvieron inicialmente de la figura de Orfeo en tanto que cantor, primero al modo pagano, con gorro frigio y entre animales salvajes y domésticos, y luego junto con los animales simbólicos del cristianismo, para simbolizar a Cristo: esta figura va padeciendo un proceso de progresiva depuración hasta confundirse prácticamente con la del Buen Pastor. Con su desaparición gráfica Orfeo parece caer en el olvido y con él también su esposa[128]. Pero si la figura de Orfeo cantor –y no la pareja de Orfeo y Eurídice– sirvió de inspiración al arte paleocristiano, escasean las alusiones a Orfeo en la primitiva literatura cristiana[129]. Gurthie sostiene que la adopción de Orfeo por los cristianos no fue sino una continuación de la previa adopción por los judíos: "Era fácil ver en la característica imagen de Orfeo no sólo un símbolo del Buen Pastor de los cristianos (y recordamos los *boukoloi* órficos), sino también trazar paralelos con el Antiguo Testamento. Éste tenía también, en la persona de David, su músico mágico que tañía entre las ovejas y las fieras del desierto, y la semejanza no pasó inadvertida. Las pinturas de Orfeo en que se representaban animales salvajes y domésticos tendidos amistosamente unos al lado de otros, todos encantados por igual por las notas de la lira, sugerían también la profecía del león y el cordero tendidos juntos. Estas cosas resultan útiles en un momento en que era prudente utilizar un simbolismo que no suscitara comentarios en el mundo pagano. Su sentido real estaría claro para los interesados. Hay muchos ejemplos de este simbolismo criptocristiano en los primeros tres siglos de nuestra era, especialmente en el arte sepulcral y en las inscripciones minorasiáticas. Se elegía para ilustrar por medio de un símbolo una expresión de Jesús, no sólo por su valor intrínseco, sino también por su posibilidad de ser representada en una forma que no llamara la atención."[130]

En la bóveda de la Biblioteca del Escorial se representa a Orfeo saliendo del Hades con Eurídice; la pintura se debe a Tibaldi, pintor del siglo XVI[131].

---

[127] GIL, L., *Transmisión*..., p. 135.
[128] *Ibídem*.
[129] *Ibíd*., p. 134.
[130] GUTHRIE, W. K. C., *Orfeo*..., p. 268.
[131] En el Prado se conservan obras inspiradas en el mito de Orfeo: la obra *Orfeo* de Alejandro Varotari, El Padovino; *Orfeo*, de Lucas Jordán; *Orfeo,* de Th. Van Tulden y F. Snyders; *La muerte de Eurídice*, de E. Quellinus o Quellyn; *Orfeo y Eurídice*, de Rubens; y *Orfeo en los infiernos*, de P. Fris o Frist.

En el arte figurativo de la época moderna se representan principalmente el canto de Orfeo hechizando a animales y plantas y el triste episodio con Eurídice. El primer tema aparece pronto en el Renacimiento italiano: en un relieve de Luca della Robbia (1431-1438) en el Campanile de la Catedral de Florencia, y en un mosaico de suelo atribuido a Francesco di Giorgio en San Domenico de Siena (c. 1500)[132].

Los tres episodios principales del mito de Orfeo –Orfeo músico, Orfeo en los infiernos y la Muerte de Orfeo– han sido tratados por Mantegna, sobre los relieves en grisalla en la Cámara de los esposos del Palacio ducal de Mantua (1468-1474). El tema de Orfeo parece haber sido uno de los motivos favoritos del pintor flamenco Roelandt Savery; se conocen doce versiones, entre 1610 y 1628, en las que demuestra su virtuosismo en el arte zoológico. Por la misma razón, en los Países Bajos el mito de Orfeo se convierte en un pretexto para los pintores especializados en las figuras de animales: así lo encontramos en J. Brueghel el Viejo (1594), Savery (1617), J. De Gheyn (1605), Potter (1650) y Cuyp (1640).

Rubens pintó *La muerte de Eurídice* (1636-1638), Poussin *Paisaje con Orfeo y Eurídice* (1648-1650), Tiépolo integró un *Orfeo rescatando a Eurídice del Hades* en los frescos del Palacio Sandi en Venecia (c. 1725).

La muerte de Orfeo es el episodio más infrecuente; se representa en un dibujo de Durero (1449), en un techo decorado por Mantegna (c. 1470), en pinturas del ya mencionado Savery y en Lazzarini (1698); lo representa Luca Giordano en *Orfeo* (1700); G. Moreau, con el mismo título y de manera original, representa a una joven recogiendo la lira y la cabeza de Orfeo (1865). El mismo motivo fue retomado por Odilon Redon (c. 1904)[133] y Jean Delville (1893).

Carlos Reyero[134] anota que el deseo de ser destrozado formaba parte de la imaginación masculina decimonónica y la descripción que hace Ovidio de la muerte de Orfeo evoca la más desenfrenada y lujuriosa orgía sexual. “Por eso, quizás, tanto o más que una alusión a la maldad femenina hay en ellos una auténtica satisfacción masculina por entregarse al placer, no sólo con objeto de ser poseído, sino para ser absolutamente

[132] MOORMANN, E. M. y UITTERHOEVE, W., *De Acteón*…, p. 253

[133] Hay que apuntar que durante el filohelenismo decimonónico, pero sobre todo durante el simbolismo, Orfeo se convirtió en el portador del programa simbólico completo: es el artista por excelencia, es iniciado en los secretos por los dioses, es casto pero cae víctima de la sensualidad, es el desconsolado amante y sabe vencer la muerte con su canto.

[134] REYERO, C., *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al decadentismo*. 1996, pp. 286-287.

destrozado. No parece que haya un oculto deseo de huir de lo que se teme –relacionable con inquietudes misóginas, como a veces también sucede– sino más bien, todo lo contrario, un placer supremo y definitivo por ofrecerse como sabroso manjar hasta mucho más allá de cualquier extenuación física."[135]

Masson se ocupó del tema de Orfeo en los años 1933 y 1934. En España, Artur Carbonell creó *Orfeo y Eurídice* (1928) obra no encontrada en catálogo, donde el cuerpo femenino aparece totalmente desmaterializado, al tiempo que la figura de Orfeo sufre alteraciones considerables en sus brazos[136].

5. 5. 4. Las obras (Álvarez de Sotomayor, Zaragoza, Picasso)

FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR
Orfeo atacado por las bacantes, 1904
Óleo sobre lienzo, 300x230 cm. (fig. 1)

Orfeo atacado por las bacantes, primera muestra de Álvarez de Sotomayor como pintor de escenas mitológicas[137], fue presentada en la Exposición Nacional de 1904 como envío del último año de pensionado en Roma, y obtuvo una segunda medalla. Lola Caparrós[138] sostiene que con esta obra queda cristalizada su personalidad, tanto en técnica como en cultura estética y sensibilidad artística, siendo una obra que participa del realismo de principios de siglo así como de las tendencias decorativistas de los pintores simbolistas europeos.

En una composición diagonal, con Orfeo situado en el ángulo inferior izquierdo y las bacantes ocupando el resto de la superficie pictórica, se representa el momento en que éstas atacan a Orfeo lanzándole piedras. Orfeo sostiene en una mano la lira y con la otra está intentando protegerse de las piedras. Las bacantes están prudentemente semi-vestidas con telas blancas, pero los desnudos femeninos destacan por su luminosidad. Los cuerpos de las figuras tienen un movimiento intenso y los colores contribuyen a hacer más evidente la tensión de la escena narrada.

---

[135] *Ibídem*, p. 287.
[136] GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista…*, p. 101.
[137] CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo.* 1999, p. 198.
[138] *Ibídem*, p. 120.

JOSÉ RAMÓN ZARAGOZA

Orfeo en los infiernos, 1906

Óleo sobre lienzo, 240x230 cm. (fig. 2)

Orfeo en los infiernos fue el trabajo enviado por José Ramón Zaragoza desde la Academia de Bellas Artes de Roma; presentado en la Exposición Nacional de 1906, alcanzó una segunda medalla.

El pintor elige el momento más dramático del mito de Orfeo, aquel en que pierde para siempre a Eurídice. El camino hacia el mundo de los vivos se representa como una larga escalera oscura. La luz que entra desde el ángulo superior ilumina el cuerpo de Orfeo mientras Eurídice, que cae en los brazos de Hermes, permanece en la oscuridad.

Orfeo en los infiernos sigue la línea de Álvarez de Sotomayor y de los simbolistas europeos.

PABLO PICASSO

Eurídice mordida por una serpiente, 1930

Aguafuerte, 31,2x22,5. (fig. 3)

Incluido en la serie de las *Metamorfosis*, el aguafuerte *Eurídice mordida por una serpiente* representa un episodio del mito de Orfeo que no ha tenido mucha suerte en las representaciones plásticas. Los pintores han preferido retratar antes el viaje al Hades o la muerte trágica de Orfeo que el episodio de la muerte de Eurídice –con la excepción de Rubens–, asunto al que, por otro lado, no le falta tensión dramática ni plasticidad.

Con trazos limpios y ocupando toda la superficie del papel con cuerpos desnudos femeninos, se representa a Eurídice cayendo entre los brazos de sus compañeras, que intentan sostenerla. El cuerpo femenino es el protagonista del cuadro. Francisco Calvo Serraller compara los cuerpos desnudos de Picasso con los de Ingres, "muy capaz de reducir la maraña de líneas de un enrevesado desnudo a un solo plano sin aparente pérdida de morbidez; de elevar si se quiere, la carnalidad del cuerpo al más depurado espíritu geométrico; de hacer del desnudo un asunto abstracto."[139]

[139] CALVO SERRALLER, F., "Revueltas modernas del clasicismo". En Cat. de Exp. *Picasso Clásico*. 1992, pp. 55-59.

Picasso elimina todos los rasgos narrativos de la escena –no existen prado ni bosque, ni siquiera serpiente–. Toda la tensión de la muerte de Eurídice se revela mediante la postura de los cuerpos. A pesar de la eliminación de elementos narrativos no hay ninguna alteración del relato mítico. Tampoco podemos hablar de antecedentes pictóricos.

PABLO PICASSO

La muerte de Orfeo, 1930

Punta seca, 31,2x22,5 cm. (fig. 4)

La primera plancha que Picasso realiza para la serie *Metamorfosis*, tema que se aborda en cuatro ocasiones, es *La muerte de Orfeo*.

La primera versión, en punta seca, es extremadamente violenta: Orfeo en el centro de la composición, con el cuerpo entero, recibe el furioso ataque de las Bacantes, mujeres violentas con las bocas abiertas, en un movimiento circular, casi de danza. Brigitte Baer[140] ve en las bacantes algo de las caricaturas de Olga de este período. Debajo del cuerpo de Orfeo las cabezas de dos bueyes se confunden con los cuerpos de las Bacantes. Orfeo no tiene atributos y las bacantes se identifican por las lanzas y por las posturas de los cuerpos.

Escribe Brigitte Baer sobre la primera versión de *La muerte de Orfeo*: "Orfeo es despedazado por su propia pasión, a la que rehúsa savia renovada y metamorfoseada; esta pasión queda aquí encarnada por las ménades, que son la vida, la fiesta de la vida, llena de nuevas emociones, y que, tal vez, reactivan la emoción de la que es necesario celebrar el duelo, aquella producida por el objeto perdido (la relación del bebé con el cuerpo de la madre), pero que metamorfosean esa emoción original y hacen posible la creatividad en la vida y en el arte. Lo que Picasso deja implícito en esta imagen, sin apartarse por otra parte del mito, es que Orfeo, al separarse de la vida que es emoción siempre renovada, cambiante, se ha hecho impotente para el arte, que no puede seducir a las ménades porque está muerto, como su objeto, porque es repetitivo."[141]

[140] BAER, B., "Creatividad, mitos y metamorfosis de los años treinta". En Cat. de Exp., *Picasso Clásico*…, p. 120.
[141] *Ibídem*.

El segundo estudio que incluimos de *La muerte de Orfeo* (fig. 5, 1930, punta seca, 31,2x21,5 cm.) tiene la misma composición: Orfeo, en el centro, cayendo muerto; las Ménades en la parte superior, con un violento gesto progresivo; y el toro, en la parte inferior. Los rasgos de los rostros están mucho más apaciguados, pero el movimiento de los cuerpos mantiene la misma tensión que en la primera plancha. Ningún personaje tiene atributos.

Brigitte Baer[142] anota que en la *remarque*, el pequeño tema que está situado al margen del tema central, se representa el cuerpo desnudo de Marie-Thérèse, el cual significa para Picasso, de nuevo, la actividad creativa y la emoción.

[142] *Ibídem*.

1.
FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR
Orfeo atacado por las bacantes, 1904.
Óleo sobre lienzo, 300x230 cm.

2.
JOSÉ RAMÓN ZARAGOZA
Orfeo en los infiernos, 1906.
Óleo sobre lienzo, 240x230 cm.

3.
PABLO PICASSO
Eurídice mordida por una serpiente, 1930.
Aguafuerte, 31,2x22,5 cm.

4.
PABLO PICASSO.
La muerte de Orfeo, 1930.
Punta seca, 31,3x22,4 cm.

5.
PABLO PICASSO.
La muerte de Orfeo, 1930.
Punta seca, 31,3x22,4.

5. 6. ARCADIA, EDAD DE ORO, PASTORALES

De poco va a servirnos
El saber que hubo un tiempo en que la vida
Valía su peso en oro.

Felipe Benítez Reyes, "La Edad de Oro"

5. 6. 1. Los mitos

Arcadia, situada en el corazón del Peloponeso, en Grecia continental, es una región montañosa y salvaje habitada sobre todo por pastores. Se considera un mundo primitivo e idílico. Su aislamiento fue tan grande que durante muchos siglos conservó un dialecto, descendiente directo del aqueo micénico.

En la creación de sucesivas razas, la que corresponde a la Edad de Oro[143] disfruta de felicidad y justicia, así como de la convivencia en la tierra de los hombres con los dioses.

Dafnis y Cloe[144] son los héroes de una novela, obra de Longo, fechable probablemente en la época de Adriano (s. I-II d. C.). Se sitúa en un ambiente de pastores en la isla de Lesbos, donde los dos jóvenes descubren los placeres del amor.

5. 6. 2. Las fuentes

Arcadia, patria del dios Pan, la idealizada tierra de la vida campestre, fue una invención de la época helenística, y más concretamente de Virgilio, en el año 42 a. C[145]. Mencionando el término Arcadia, tenemos que aclarar dos términos bien distinguibles: la Arcadia histórico-geográfica y la otra, la espiritual o idealizada.

Erwin Panofsky plantea el problema que aquí nos ocupa: "¿Cómo pudo ocurrir que la Arcadia, región de Grecia central, no excesivamente opulenta, se convirtiera en

[143] "Las razas se designan con adjetivos metálicos, indicando, muy probablemente, la valoración moral de las mismas, aunque hay algún que otro indicio de haberse entendido alguna vez como metales auténticos, esto es, como material de que estaban fabricados los hombres de cada raza." RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología*…, p. 114.
[144] La historia de Dafnis y Cloe es un argumento literario y no un mito, pero lo incluimos en el capítulo de la Arcadia por la afinidad de su argumento, y por su perfecta adaptación del "aparato bucólico" de la tradición lírica.
[145] HIGHET, G., *La tradición clásica*. 1954, p. 259.

símbolo universalmente aceptado, de un reino ideal de perfecta felicidad y belleza, de un sueño hecho realidad de inefable alegría, rodeado, no obstante, de un halo de melancolía 'dulcemente triste'?"[146]

El vínculo entre una y otra Arcadia lo crea el historiador arcadio Polibio en un pasaje largamente comentado de su obra (*Historiae* VI 20). La describe como una región pobre, yerma, rocosa, fría, privada de todos aquellos placeres que amenizan la existencia, pero al mismo tiempo la exalta por la afición de sus habitantes a la música. El historiador afirma que los arcadios recibían una educación musical privilegiada y que la música para ellos llegaba a convertirse en una necesidad existencial. Sin embargo, los poetas bucólicos griegos no sitúan sus poesías bucólicas y pastoriles en la Arcadia, y los *Idilios* de Teócrito tienen como escenario Sicilia, llena de bosques y prados.

Panofsky caracteriza la representación de la Arcadia como estado natural del hombre en tanto que "primitivismo blando", en contraposición con la forma "dura" del primitivismo que entiende la vida primitiva como una existencia casi infrahumana, llena de terribles penalidades y privada de cualquier clase de comodidad[147].

A partir de Polibio la idea de pastores-músicos se convierte en la existencia ideal, en una forma sublime de vivir, y así nace la Arcadia de Ovidio y de Virgilio, dos maneras contrapuestas de aproximarse al tema. Ambos basan su concepción de la Arcadia en Polibio, aunque la elaboran de manera distinta.

Ovidio describe a los habitantes de su Arcadia como salvajes primitivos y no menciona su único rasgo noble, la inclinación por la música.

Con Virgilio, Arcadia se convierte en el sitio privilegiado donde es posible el *otium* creador, el simple pero profundo placer que depara el mero goce de la existencia. En esta tierra ideal fue donde colocó Virgilio a Galo, el poeta y amante desafortunado, para que recibiera consuelo del paisaje silvestre de los bosques, de la música y de las divinidades del arte y la naturaleza. La originalidad de Virgilio consiste en haber entremezclado, en una suerte de ámbito ideal, a personajes históricos de su época con otros procedentes del ámbito de la mitología.

Según Panofsky, Virgilio realizó así algo más que una mera síntesis del primitivismo "duro" y "blando": "transformó dos realidades en una única Utopía. Un mundo suficientemente distante de la vida cotidiana romana como para desafiar

[146] PANOFSKY, E., *El significado…*, p. 324.
[147] *Ibídem*.

cualquier interpretación realista (los nombres de los personajes, al igual que los de las plantas y animales, sugieren una atmósfera irreal, remota, cuando las palabras griegas se dan en el contexto del verso latino), y al mismo tiempo lo bastante concreto visualmente para solicitar directamente la experiencia interior de cualquier lector."[148]

El motivo de la Arcadia pasó de la literatura, el teatro bucólico y la mascarada pastoril a la ópera, que empezó relativamente temprano, con *Dafne* de Ottavio Rinuccini, en 1594. La ópera pastoril tenía la ventaja de la melodía; se podían escuchar ritmos populares y se podía, por consiguiente, volver a la naturalidad de las emociones y a la sencillez de la expresión. Entre las más célebres están *Acis y Galatea* de Haendel y la *Cantata Rústica* y *Febo y Pan* de Bach. La obra *Orfeo y Eurídice* de Gluck, cuya intención era volver a la naturalidad de la expresión en la ópera, tiene una estructura netamente pastoril, y termina con una fiesta arcádica.

En el Renacimiento "la Arcadia de Virgilio (no la de Polibio y Ovidio) emerge del pasado como una visión encantada."[149] Solo que esta Arcadia no es tanto una utopía de felicidad y belleza remota en el espacio, como una utopía de felicidad y belleza distante en el tiempo. Como señala Panofsky, "[...] la Arcadia se convierte en uno de los objetos de aquella nostalgia que distingue el genuino Renacimiento de todos los pseudo y proto-renacimientos que aparecen en la Edad Media: asume el valor de un refugio en el que protegerse no solo contra una realidad corrupta sino también, y en mayor grado, contra un presente incierto."[150]

Los ideales de Arcadia existieron y permanecieron activos durante varios cientos de años, particularmente a lo largo de la época barroca. "Las pastorcitas de porcelana de Dresde y la granja juguete de María Antonieta en el Petit Trianon nos parecen ahora cosas infantilmente artificiales, pero se acercaban más a la realidad que las descomunales óperas acerca de Jerjes y las descomunales pinturas murales en que se representaba Su Alteza Serenísima como Augusto o como Hércules. La Arcadia significaba una huida a un aire más puro, lejos de la sombría solemnidad de cortes y templos."[151]

Es curioso cómo un mito, literario al principio, generalizado después, se convirtió en moda, en sueño de huida en plena época barroca, y hasta llegó a

[148] *Ibíd*., pp. 326-327.
[149] *Ibíd*., p. 329.
[150] *Ibíd*., p. 324.
[151] HIGHET, G., *La tradición…*, p. 282.

exageraciones que hoy parecen ingenuas. Escribe Gilbert Highet: "La Reina Cristina de Suecia fijó su residencia en Roma y reunió en torno a ella a varios amigos que tenían ideales semejantes a los de ella. En 1690, un año después de su muerte, ese grupo de amigos fundó una sociedad cuyo fin sería mantener vivos sus ideales y su memoria. Le pusieron el nombre de Arcadia, y por escudo le dieron una flauta de Pan enguirnaldada de ramas de laurel y pino; su sede fue un 'bosque paraíso' en el Janículo, una de las siete colinas de Roma, y sus miembros principales tomaron nombres de pastores griegos. Docenas de sociedades arcádicas se fundaron a su ejemplo en Italia y fuera de Italia y en ellas se escribieron vastas cantidades de poesía lírica."[152]

El mito de la Edad de Oro remite también a un ámbito ideal en el que no tienen cabida guerras y discordias, y simboliza por tanto la armonía, la justicia y la abundancia. Se encuentra por primera vez en Hesíodo. El relato hesiódico implica categorías económicas y comprende también conceptualizaciones socio-políticas y psicosociales.[153] En la Edad de Oro no existe inquietud, se vive en un eterno presente de bienaventuranza y la muerte es simplemente otra posible dimensión de la existencia, no existe el anhelo de poseer, se participa de los bienes en común y la tierra produce espontáneamente todas las cosas que necesita el hombre.

El mito de la Edad de Oro se relaciona con el ideal de la Arcadia, con el *macarismós*[154], con el encomio de la vida campesina, y suele presentarse como la proyección esperanzada en una forma de vida ideal.[155] La diferencia entre Arcadia y Edad de Oro estriba en el hecho de que Arcadia es un lugar evocado y deseado, mientras que la Edad de Oro es algo perdido para siempre. Los artistas plásticos confunden los dos términos y Arcadia y Edad de Oro llegan a significar lo mismo: un lugar y un tiempo idílico.

El mito de la Edad de Oro es mencionado por Platón en *Gorgias* (523 a-527), desarrollado en el *Político* (268 d-247 e) y retomado en las *Leyes* (713 a-714 b); va asociado al mito de *autoctonía* (*República*, 414 d-e) y al de las clases (*República* 415 a-d), y describe una edad que Platón considera radicalmente distinta de la nuestra y que

[152] *Ibídem*.
[153] LENS-TUERO, J., "La representación de la Edad de Oro desde Hesíodo hasta Pedro Mártir de Anglería". En GARCÍA GONZÁLEZ J. M., y POCIÑA PÉREZ, A., *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*. 1996, p. 174.
[154] "Estado de felicidad" en griego.
[155] El mito de la Edad de Oro también se asocia con otros relatos legendarios, como los que hablan del Paraíso terrenal, de los Campos Elíseos, de las Islas de los Bienaventurados, del Jardín de las Hespérides.

sitúa bajo el reinado de Cronos, mientras que el mito de la Atlántida (*Timeo*, 20 c-26 d; Critias) hace referencia a un pasado remoto en el que Zeus era ya el rey de los dioses y se sitúa en el marco de una geografía fabulosa.[156]

5. 6. 3. Las representaciones

Giovanni Francesco Guercino realiza la primera versión pictórica del tema de la muerte en Arcadia, donde encontramos la frase *Et in Arcadia ego* (1621-1623), que según la explicación de Panofsky[157] significa: "También en Arcadia estoy yo"; frase que se atribuye no a un pastor o pastora de Arcadia fallecidos, sino a la propia Muerte. Dos pastores se detienen sorprendidos delante de una enorme calavera alrededor de la cual se mueven una mosca y un ratón, símbolos de la decadencia y del tiempo que lo deteriora todo. Panofsky sostiene que el cuadro no tiene nada de elegíaco al "recordar el fin", y los antecedentes iconográficos de la composición los encontraremos en representaciones moralizantes como las versiones pictóricas de la leyenda de los Tres Vivos y Tres Muertos. Así, el cuadro de Guercino resulta ser "un *memento mori* con ropaje humanístico, esto es, uno de los temas predilectos de la teología moral cristiana trasvasado al mundo pastoril clásico o clasicizante."[158]

Hacia 1630 Poussin realiza la primera de sus dos versiones relacionadas con el tema *Et in Arcadia ego*, cambiando la calavera por un sarcófago clásico y colocando una pastora, para poner así de relieve el trasfondo amoroso relacionado con el mundo arcádico. Pero es con la segunda versión, *Pastores en la Arcadia* (1638-1639, Museo de Louvre), donde rompe totalmente con la tradición moralizante de la Edad Media. Según Panofsky[159], los árcades no atienden tanto a un terrible aviso para el futuro, cuanto se hallan sumidos en la dulce meditación sobre un hermoso pasado. Incluso cuando los pintores ilustran historias que aparentemente no tienen nada que ver con la mítica Arcadia, escogen muy a menudo los episodios idílicos y amorosos, en que pesa sobre todo el elemento lírico[160]; tales son los episodios de Herminia, la princesa pagana que decide irse a vivir con los pastores al campo, y del encantamiento de Rinaldo por

[156] BONNEFOY, I. (ed.), *Diccionario de las Mitologías, II. Grecia*. 1996, p. 473.
[157] PANOFSKY, E., *El significado*..., pp. 331-332.
[158] *Ibídem*, p. 333.
[159] *Ibíd*., p. 336.
[160] LEE, R. W., *Ut pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura*. 1982, p. 83.

Armida en las islas afortunadas. Según Rensselaer Lee[161], estos temas se hicieron populares enseguida, no solo por su belleza intrínseca, sino porque tenían detrás una larga tradición de arte y literatura pastoriles que se remontaba a la Antigüedad clásica, con sus imágenes de campo, la sugestión de la huida de la fatigosa y complicada vida de las ciudades, y sus constantes referencias a la Edad de Oro.

La Edad de Oro existe también como figura personificada, según Ripa: "Bella jovencita que aparece a la sombra de un haya, o a la de un olivo, en medio del cual se pondrá un enjambre de abejas que habrán construido la colmena en su interior, viéndose cómo destila miel en gran abundancia. Tendrá los cabellos rubios como el oro, y esparcidos sobre los hombros sin el menor artificio, de modo que se vea su natural hermosura. Irá vestida de oro, sin ningún otro adorno, sosteniendo con la diestra una Cornucopia que contiene las más diversas flores, así como fresas, castañas, moras y bellotas. Aparece joven y vestida de oro, simbolizándose con ello la pureza de los tiempos que representa [...] Se pone a la sombra de un haya porque en aquellos felicísimos tiempos no se cuidaban las gentes de tener ninguna habitación o amparo, sino que se ponían simplemente bajo los árboles, contentándose en todo con esta forma de vida."[162]

Las fiestas galantes pictóricas que corresponden en los cuadros al rococó arquitectónico, se pueden relacionar con el tema de la Arcadia. Así, en la obra de Antoine Watteau *El embarque hacia Citerea* (1717, Museo de Louvre), destinada a un salón íntimo, vemos a hombres y mujeres elegantes dirigirse hacia Citerea, la isla encantada del amor.

Los temas de la Arcadia y de la Edad de Oro aparecen durante los siglos XVIII y XIX en varios países de Europa. Ingres pinta en 1862 *L'age d'Or* (Cambridge, Fogg Art Museum) y Puvis de Chavannes el *País agradable* en 1882 (Yale University Art Gallery). León Frederic pinta en 1891 *Le peuple verra un jour lel lever du soleil*, Ludwig von Hofmann pinta en 1895 su *Paysage bucolique*, Janos Verzary pinta en 1898 *L'age d'Or*, Ferdinand Holdler pinta en 1903 *Un au ruisseau*. Estos son unos pocos ejemplos de la temática arcádica. También el norteamericano T. Eakins evoca un tiempo juvenil definitivamente perdido[163] en *Arcadia* (1883).

---

[161] *Ibídem*.
[162] RIPA, C., *Iconología…*, pp. 299-300.
[163] REYERO, C., *Apariencia e identidad…*, p. 38.

En los primeros años del siglo XX, Matisse crea el mundo de *Luxe, Calme et Volupté* y de *Bonheure de vivre*, en los que se ha reemplazado el presente vivo por lo intemporal y lo ideal. Es una mirada nostálgica al pasado, el sueño de felicidad de una lejana Edad de Oro.

Anterior a las obras de Matisse con esta temática es una obra de Signac que tuvo como primer título *Au temps d'anarchie*, un intento de reconciliar la ilustración de ideas sociales y políticas con la tradición literaria y pictórica de la Arcadia y la Edad de Oro, y con el concepto eminentemente clásico de la "armonía" arcaica. El título definitivo fue *Au temps d'Armonie. L'age d'or n'est pas dans le passé; il'est dans l'avenir*. Signac creó un mundo alegórico, una sociedad ideal: la riqueza repartida, educación para todos, amor libre, paz social; recompuso un mundo alegórico donde la pura anarquía sería realidad. Pintó en plena revolución industrial una sociedad en la naturaleza, en plena expansión urbana pintó una sociedad rural. La imagen que inventa Signac, parecida a una Edad de Oro mítica, está dentro de la línea de la pintura arcádica de Ingres y de Puvis de Chavannes.

Es importante apuntar que el cuadro de Signac se sitúa perfectamente en el tiempo, algo que no ocurre con casi todas las demás obras de la misma temática. El lugar es la costa de Saint-Tropez, en los últimos años del siglo XIX, como indica la ropa que llevan las señoras, según la moda de entonces en Francia. Matisse abordará sus temas hedonistas a través de esta filiación "clásica", iniciado al neo-impresionismo por Signac en Saint-Tropez durante el verano de 1904. De este modo, dentro del movimiento *fauve,* un movimiento que plasma un mundo inmediato, contemporáneo y de bulliciosa actividad, se reúnen el carácter localista de los impresionistas y el idealismo de los simbolistas. Como afirma John Elderfield[164], para algunos de los *fauves* la búsqueda de lo inmediato corrió pareja con un deseo de hacerlo permanente, de crear en el mismo paisaje *fauve* el escenario de una Edad de Oro.

La pareja protagonista de la novela de Longo aparece en una representación de Paris Bardone (1545-1550, National Gallery, Londres). La novela fue traducida al francés en 1559 y algunas escenas han inspirado a los artistas franceses de la Escuela de Fontainebleau. Numerosos ilustradores retomaron motivos de la novela, como Pierre

[164] ELDERFIELD, J., *El fauvismo*. 1987, p. 105.

Bonnard (1902, hizo 156 litografías), Arístides Maillol (1938, 45 grabados en madera), y M. Chagall (1961, 42 litografías)[165].

5. 6. 4. Las obras (Rodríguez-Acosta, Sunyer, Torres García, Miró, Picasso, Montoya)

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ-ACOSTA
Pastoral de Longo, 1904
Óleo sobre lienzo, 167x272 cm. (fig. 1)

A la manera de las grandes escenas mitológicas de los siglos pasados, Rodríguez-Acosta ilustra un episodio de *Dafnis y Cloe*.

En el centro de la composición está la pareja de pie, entre campesinas que dirigen hacia ellos sus miradas; una de ellas está murmurando algo en la oreja de Dafnis mientras Cloe observa atentamente la escena. Dafnis lleva la indumentaria del pastor, y las mujeres vestidos largos de la época. Los colores vivos del otoño otorgan calidez a la composición.

La obra de Rodríguez-Acosta sigue la tradición realista del siglo XIX, que se romperá con *Dafnis y Cloe* de Joan Miró, veinte años más tarde.

JOAQUIM SUNYER
Mediterrània, 1910
Óleo sobre lienzo, 85,5x130 cm. (fig. 2)

En 1910, el concepto formal de Sunyer ya está lejos del impresionismo que practicaba en París. La influencia de Cézanne y los contactos con Eugenio d'Ors se aprecian en la figuración de masas sólidas y en la selección propia de los temas.

[165] AGHION, I., BARBILLON, C., y LISSARRAGUE, F., *Guía iconográfica…*, p. 117.

Mediterrània presenta una escena en un entorno idílico, un paisaje donde dominan el equilibrio y la plenitud. Una mujer rodeada de ovejas y un hombre ocupado con unas redes de pescador, parecen pertenecer felizmente al mítico paisaje mediterráneo. La escena esta llena de símbolos: la armonía total entre hombre y naturaleza, la tierra que ofrece generosa sus productos asociada con la mujer que está arrodillada, fuertemente enlazada con ella, los animales felices, el mar en calma y sin peligros. Sunyer nos presenta el mar Mediterráneo, pero el lugar se universaliza por medio de una plasmación idealizante de las propias figuras y de los componentes del paisaje.

Carmen Bernárdez Sanchís[166] afirma que en este cuadro se aprecia cómo ha fraguado masas pictóricas claramente delineadas y sintéticamente reducidas a planos amplios de color y cómo la mujer y el mar Mediterráneo se convierten en emblemas esenciales de un movimiento al que Sunyer supo dar forma pictórica, siendo reconocido por los noucentistas como ejemplo de esta estética que d'Ors sintetizaría en *La ben plantada*, publicada el año de la primera gran exposición de Sunyer.

Ignacio Henares Cuéllar[167] afirma que la caracterización monumentalista que la libre subjetividad del artista imprime a paisajes como *Mediterrània*, es una básica consecuencia de la suprema valoración de lo sencillo, de un no comparable ingenuismo que lleva a la afirmación de la idea de humanidad en el único marco posible de lo natural, sin otros requisitos ni misterios que los propios y más exaltantes de la vida terrena.

La obra de Sunyer condensa el clasicismo local noucentista con la tradición pastoral-arcádica.

[166] BERNÁRDEZ SANCHÍS, C., "Los 98' Ibéricos y el mar". En Cat. De Exp., *Los 98' Ibéricos y el mar*. 1998, p. 196.
[167] HENARES CUÉLLAR, I., "Por una estética del paisaje mediterráneo". En ARIAS ABELLÁN, J., y FOURNEAU, F., (eds.), *El paisaje mediterráneo*. 1998, p. 74.

JOAQUIM SUNYER

Pastoral, 1910-1911

Óleo sobre lienzo, 106x152 cm. (fig. 3)

Pastoral es la obra que contribuyó a la consagración de Sunyer como pintor noucentista, consagración no sin polémica, pues sus obras sorprendieron a un público que reaccionó entonces con clara hostilidad[168]; aunque su pintura no es catalanista en el sentido anecdótico o regionalista, pues se integra perfectamente en el lenguaje pictórico europeo de su tiempo.

El cuadro, que presenta en el centro de un paisaje montañoso una figura femenina tumbada, con ovejas, pájaros y un perro a su alrededor, sigue claramente las pautas marcadas por las pastorales clásicas y los modelos creados por Matisse en 1905 y 1906.

El paisaje, primitivo y animista, se extiende en praderas y lomas hacia el fondo, destacando el juego de las líneas de las montañas con el cuerpo femenino.

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

La Edad de Oro de la Humanidad, 1915

Mural para el Salón de San Jorge del Palacio de la Generalitat de Cataluña (Barcelona). (fig. 4)

Joaquín Torres García realiza entre 1913 y 1918 seis murales en el Palacio de la Generalitat de Cataluña, de los cuales se conservan cuatro. El segundo de los murales, que corresponde al primer tramo del muro de levante del Salón de San Jorge, tiene como tema la Edad de Oro de la Humanidad, en un instante de plena crisis europea[169].

El mural se divide en tres niveles, y se transcriben tres instantes distintos de una narración: en lo alto se representan dos hombres haciendo trabajos de campo. En un plano más cercano hay un hombre mayor jugando con un niño, y una escena de familia, con antecedentes iconográficos en la representación de la Sagrada Familia: una madre está dando el pecho a su hijo mientras el padre mira la escena, que parece ser la más

[168] BERNÁRDEZ SANCHÍS, C., "Los 98' Ibéricos…", p. 198.
[169] SUREDA PONS, J., *Torres García: pasión clásica*. 1998, p. 136.

importante del mural. Sureda Pons[170] afirma que la escena tiene como antecedentes pictóricos el tema de la familia campesina planteado a mediados del siglo XIX por Millet y recreado pocos años después por Van Gogh, así como el recuerdo no solamente formal sino simbólico de algunas composiciones de Puvis de Chavannes.

En los dos espacios que deja el hueco de la puerta están representadas respectivamente dos figuras simbólicas: una mujer con una cesta de frutas, imagen de la Tierra, y un hombre con una pala en la mano y en actitud de reposo, simbolizando el trabajo[171]. Todas las escenas transcurren en un paisaje rural, con árboles y plantas.

Según Sureda Pons[172], Torres García no representa exactamente la Edad de Oro; pinta lo que en la literatura clásica sería la Edad de Plata, la edad en la que el hombre tiene que trabajar para que la tierra sea fértil. Aunque el tema del mural se basa en una tradición tan arraigada como es el mito de la Arcadia, el tema central es la fecundidad en sus diversas formas, el trabajo, la familia y la tradición, valores básicos para la Cataluña nacionalista de principios del siglo XX.

JOAQUIM SUNYER

Pastoral, 1919

Óleo sobre lienzo, 65,5x81,5 cm. (fig.5)

En 1919, Sunyer sigue interesándose por las figuras femeninas desnudas integradas en el paisaje. Conocedor de la obra de Cézanne e influenciado por él, pinta varias telas con este tema, como *Dos figuras femeninas desnudas* (1913), *Tres desnudos en el bosque* (1913), *La Primavera* (1915), *Desnudos* (1916), *Bañistas* (1923), aparte de la ya mencionada *Mediterránea* (1910) y *Pastoral* (1910-1911).

En *Pastoral* aparecen tres desnudos femeninos en posturas diferentes, con cuerpos luminosos y rasgos de la cara apenas perceptibles. Los desnudos son muy diferentes de los de años anteriores: ya no son musculosos y bien estructurados. El paisaje se abre con árboles, animales y una casa de campo en el fondo. Los tres desnudos están totalmente integrados en el paisaje bucólico.

[170] *Ibídem*, p. 140.
[171] *Ibíd*.
[172] *Ibíd*., p. 139.

JOAN MIRÓ

Pastoral, 1923-1924

Óleo y carboncillo sobre lienzo, 60x91 cm. (fig. 6)

En la década de los veinte Joan Miró demuestra haber asimilado inteligentemente las lecciones del fauvismo con un tono de aceptable eclecticismo, no sin dejar insinuadas unas notas personales muy precisas. Después de *La Masia*, una tela en que ya están potencialmente contenidos no solo el universo sino su poética, pinta *Pastoral*.

Los cuadros que realiza Miró entre 1923 y 1929 aproximadamente, manifiestan su aproximación al lenguaje del surrealismo y son una secuencia de despojamiento en la que, por cada cosa que cae, aumenta la intensidad poética de lo pictórico.[173]

Pastoral es una obra esquemáticamente precisa, con líneas puras que llegan a recordar la ingenuidad de un dibujo infantil, y a la vez muestra una elocuencia de símbolos con una técnica sorprendente para un tema pastoril, que hasta entonces había tenido solo representaciones realistas.

Los elementos reconocibles, el arco iris, la vaca, el pez, los sonrientes animales raros y los insectos transmiten un ambiente de despreocupación y de alegría.

Jacques Dupin afirma: "*Pastoral* no es tanto una pintura, pese a algunos acentos de color, como un magnífico dibujo sobre tela, técnica mixta de lápiz, carboncillo y óleo. Los dos dibujos preparatorios son reveladores del proceso de creación. El trazo descubre inmediatamente su presa, revela sin grandes titubeos lo que busca. Son los elementos desparramados del cuadro, que no alcanzan su justa dimensión, sus relaciones, su ordenación, que no se inscriben todavía en lo que será el espacio del lienzo. En una de las hojas Miró escribió: 'Pastoral/rana/dibujar insectos y flores/dibujar insectos y flores/dibujar insectos y flores': Un encantamiento, dibujos, para desembocar en la invención de figuras y signos que volveremos a encontrar constantemente en el vocabulario de los años siguientes: arco iris, escuadras, mujer-lámpara, curvas abandonadas de cabelleras, llamas, arroyuelo, autómatas minúsculos. La ausencia de

[173] CALVO SERRALLER, F., y LLORENS, T., "Ultra Limen". En Cat. de Exp., *El siglo de Picasso*. 1988, p. 44.

colores y esa especie de obsesión geométrica y mecanista de ciertas partes anuncia las grandes telas del invierno y la primavera de 1924."[174]

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

Escena bucólica, 1927

Óleo sobre lienzo, 67x101 cm. (fig. 7)

Alrededor de 1917 Torres García abandona la temática clasicista y el neoclasicismo histórico y rompe definitivamente con el *noucentisme*[175]. Aún así, el clasicismo seguirá incidiendo de forma determinante en toda su trayectoria artística, como categoría histórica del espíritu[176].

Escena bucólica es un ejemplo de esta insistencia de la temática clasicista en una época en que Torres García orienta su pintura hacia una dirección más abstracta y se decanta definitivamente por los temas que le permiten captar la nueva sociedad[177].

La escena representada tiene similitudes formales y conceptuales con el mural *La Edad de Oro*: dos hombres están conversando en el centro del cuadro, mientras a la derecha un anciano está sentado al lado de una fuente, y a la izquierda una mujer desnuda está de pie debajo de una forma arquitectónica de aire clásico. En el suelo hay una cesta de frutas. La escena se desarrolla en pleno campo pero no es a-temporal, como los otros ejemplos de escenas bucólicas o pastorales de siglo XX: se sitúa perfectamente en una idílica época clásica.

JOAN MIRÓ

Dafnis y Cloe, 1933

Punta seca, 26x32,5 cm. (fig. 8)

Una década después de realizada la *Pastoral*, aparece en los treinta otra obra –esta vez un grabado, encargo de Teriade– con temática pastoril. El grabado, que cultivó

[174] DUPIN, J., *Miró…*, p. 99.
[175] BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España I. Pintura y escultura 1900-1939*. 1995, p. 530.
[176] BATTEGAZZORE, M., "El lado oculto del Universalismo Constructivo: develamiento e inefabilidad de los signos". En Cat. de Exp. *Joaquín Torres García. Artista y teórico*. 1997, p. 25.
[177] BOZAL, V., *Arte del siglo XX*..., p. 531.

con frecuencia, fue para Miró una vertiente importante de su arte, y lo consideraba –como la pintura y la escultura– una técnica regida por leyes propias.[178]

Escribe Dupin: "Miró dibuja su primera litografía en 1930 para la revista *Cahier d'Art*, que defendió su obra a partir de entonces. La dirigía un editor de origen griego, un amigo, Christian Zervos. Y realizará su primer grabado sobre cobre, una punta seca, en 1933, para Teriade, otro editor amigo, griego también, que publicaba *Minotaure*. [...] Zervos suscitó y recibió la primera litografía de Miró en blanco y negro y de pequeño formato, dibujada sobre piedra con lápiz litográfico dentro de la manera de los dibujos de 1930 y de las pinturas sobre papel Ingres. Teriade, que detestaba la abstracción, le propuso un tema muy figurativo: Dafnis y Cloe. Miró siempre cortés, afable, escrupuloso, grabó a la punta seca un paisaje animado por un pastor que toca la flauta, una cabra encabritada, el mar y dos bañistas surgiendo entre las olas."[179]

En un paisaje árido, montañoso y seco, con líneas puras y lenguaje que recuerda sus pinturas surrealistas, Dafnis está tocando la flauta mientras a lo lejos aparece Cloe. Al lado de Dafnis y en primer plano hay situada una cabra. La escena tiene todos los elementos para calificarse como pastoril.

Cirici Pellicer[180], en un detenido análisis de los elementos del grabado, afirma que sería fácil explicar las formas de los cuerpos en función de las actitudes. La clara deformación de los pies de Dafnis se puede atribuir a la tendencia táctil, que inclina a dar importancia al contacto telúrico, como a la influencia de Picasso de la primera época, que adoptó la misma deformación. Los brazos están, como los miembros eréctiles que pinta Miró, progresivamente inflados en dirección a la punta que sostiene la flauta. La cara parece una media luna, motivo de origen folclórico. Cloe tiene un cuerpo cuyo tronco es cuadrado, como si fuese tan solo la unión de los brazos con las piernas, lo caracterizan los dos senos esquemáticos, hechos con el mismo grafismo que la luna y la estrella. La cabeza, de donde sale una enorme cabellera a modo de surtidor, es mucho más pequeña que el resto del cuerpo. La cabra saltando o estirándose para alcanzar un arbusto, según Cirici Pellicer[181], es un tema mesopotámico y bíblico. En el cielo están la luna y el sol asociados.

---

[178] BORRÁS, M. L., "Joan Miró. De la figuración al gesto". En Cat de Exp. *Joan Miró. De la Figuración al Gesto*. *Obra gráfica 1933-1963*. 1993, p. 17.
[179] DUPIN, J., *Miró…,* pp. 408-409.
[180] CIRICI PELLICER, A., *Miró y su obra*. 1970, p. 71.
[181] *Ibídem*, p. 72.

Pere Gimferrer[182] subraya que los apuntes y esbozos de Dafnis y Cloe que nos han llegado son doblemente excepcionales, porque no solo hacen referencia a la obra gráfica, sino que además no son anteriores sino inmediatamente posteriores a su ejecución. Tenemos el caso de la recuperación de una obra ya hecha con vistas a su nueva formulación, fenómeno corriente dentro de la obra pictórica, pero excepcional por lo que se refiere a la obra grabada de Miró.

Valeriano Bozal[183] afirma que Dafnis y Cloe no sólo son figuras temáticamente mitológicas, lo son en un sentido aún más profundo: figuras que pertenecen a la naturaleza por su propia condición, figuras orgánicas con las mismas características que los árboles, el mar, las estrellas o la arena, con las mismas características que los minerales. En la obra de Miró no se ha producido todavía la escisión entre hombre y naturaleza que caracterizó al mundo moderno; el movimiento y las formas, la textura, la acción, la fisonomía, todo nos habla de un mundo unitario y feliz.[184]

PABLO PICASSO
La joie de vivre, 1946
Óleo sobre fibrocemento, 120x250 cm. (fig. 9)

Terminada la Segunda Guerra Mundial, Picasso vuelve al sur de Francia. En septiembre de 1946 se instala en el castillo de Antibes, utiliza las viejas galerías como estudio y decora los muros de lo que luego sería el museo de la ciudad. Allí realiza su ciclo de obras con temática bucólica y arcádica.

La joie de vivre pertenece a este ciclo de pinturas que de una manera casi ingenua afirman la vida: es una obra esquemática donde aparecen dos centauros tocando la flauta, una mujer desnuda bailando –en ella se perciben los rasgos de Françoise, "mitad ménade dionisíaca con pandereta, y mitad veraneante moderna"[185]– y dos cabras bailando. La escena se desarrolla en la orilla del mar. Al fondo aparece un barco.

[182] GIMFERRER, P., *Las raíces de Miró*. 1993. p. 210.
[183] BOZAL, V., "Joan Miró: en todas partes se encuentra el sol...". En CARRETE PARRONDO, J. (*et. al.*), *El grabado en España (siglos XIX y XX).* 1998, p. 673.
[184] *Ibídem*, p. 674.
[185] GERTJE, U., "Picasso y la 'Renaissance' francesa de posguerra: una nacionalidad en discusión". En AA VV, *Picasso y la tradición española*. 1999, p. 124.

John Berger afirma que la Arcadia de Picasso no se asemeja a la Arcadia tradicional de la pintura europea: "Compárese su *Alegría de vivir*, por ejemplo, con el *Festín de los dioses*, de Bellini. La diferencia no está solo en el estilo. La Arcadia tradicional representa una idealización del mundo contemporáneo. Las sirvientas de Bellini no son siquiera muchachas campesinas; no digamos criaturas primitivas: son bellezas venecianas refinadas. Los hombres en sus expresiones y actitudes, tienen todas las sensibilidades y flaquezas de los ricos cortesanos. Lo que representa aquí la Arcadia en realidad es un día de campo ideal. La película de Jean Renoir *Une partie de campagne* está dentro de la misma tradición arcadiana, aunque se refiere a parisinos modernos. Las pinturas de Picasso no se ajustan a esa tradición. No hacen referencia al mundo contemporáneo e ignoran todo progreso del conocimiento y el sentimiento. En el sentido más amplio del término, se desentiende de la cultura. Su alegría y vitalidad son del género que precede al conocimiento. Hombres y animales están aún indiferenciados. Y sin embargo –y por eso empieza a ser sentimental– el modo de pintar, la manera de dibujar son esquemáticos en extremo. Es un cuadro que no trata de sensaciones –lo que nos hubiera llevado muy cerca de los animales– sino de una idea: la idea de que todos seríamos más felices si no tuviéramos ideas."[186]

Gertje Utley, comentando *La joie de vivre*, apunta que por la mezcla de seres humanos de aquí y ahora con criaturas mitológicas, la obra pertenece al reino de la imaginería arcádica, con sus consiguientes insinuaciones de pérdida: "Las representaciones de la Arcadia, así en el arte como en la literatura, podían implicar o bien la fragilidad de una existencia bienaventurada en un paraíso terrenal amenazado, o bien una perdida edad de oro de la que Arcadia sería sólo un reflejo. En un caso como en otro, las estampas de la existencia arcádica traducen la nostalgia de un lugar donde evadirse no sólo de una realidad diferente, sino también, y aun más, de un presente cuestionable. [...] No es de extrañar, pues, que en aquel clima hostil de controversia la serie *Antípolis* materializara para Picasso la nostalgia de una Arcadia soñada."[187]

En la misma línea de escenas de felicidad, paz y sosiego podemos considerar la obra *Pastoral* (1946, guache sobre papel, 50,2x65,4 cm.).

[186] BERGER, J., *Ascensión y caída de Picasso*. 1973, pp. 95-96.
[187] GERTJE, U., «Picasso y la 'Renaissance' francesa... », p. 135.

MON MONTOYA

Lujo, calma y voluptuosidad, 1989

Mixta sobre lienzo, 81x100 cm. (fig. 10)

El tema clásico de la obra de Montoya, traducido en la modernidad por Matisse en su famoso cuadro del mismo título, surge en una fase en la cual el pintor trata de establecer la distancia crítica que le separa de sus más admirados y queridos maestros, o de los emblemas tópicos de la vanguardia.

Con las tonalidades de rojo y blanco, Montoya crea una escena pastoral dentro de una atmósfera de ambientación surrealizante y un tono de evocación, entre una emocionada alusión poética y un distanciamiento irónico –como hizo Miró en su obra gráfica– y con pocos elementos básicos identificables: el barco con la vela blanca en el mar y unos seres extraños que se mueven en un peculiar espacio figurativo, cargado de referencias personales.

Las formas remiten a distintos momentos de las vanguardias: expresionismo, Klee, Picasso, Miró.

La figura central femenina, horizontal y con cierto hieratismo, posee las cualidades de un tótem moderno, "a mitad de camino entre máscara, robot y maniquí metafísico."[188]

La figura roja en la parte inferior derecha aparece en otras obras de Montoya y constituye uno de sus símbolos personales. También se emplea la superposición de imágenes, con trazos y dibujos de color negro, como la extraña criatura que aparece en la parte izquierda.

[188] BERNÁRDEZ, C., "A la pintura". En Cat. de Exp. *A la pintura*. 1995, p. 134.

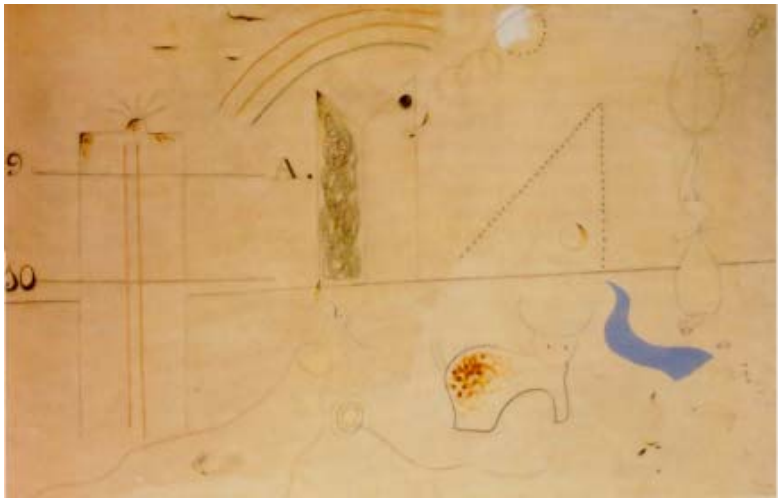
1.
JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ-ACOSTA
Pastoral de Longo, 1904.
Óleo sobre lienzo, 167x272 cm.

2.
JOAQUIM SUNYER
Mediterrània, 1910.
Óleo sobre lienzo, 85,5x130 cm.

3.
JOAQUIM SUNYER
Pastoral, 1910-1911.
Óleo sobre lienzo, 106x152 cm.

4.
JOAQUÍN TORRES GARCÍA
La Edad de Oro de la Humanidad, 1915.
Fresco. Palacio de la Generalitat de Cataluña, Barcelona.

5.
JOAQUIM SUNYER
Pastoral, 1919.
Óleo sobre lienzo, 65,5x81,5 cm.



6.
JOAN MIRÓ
Pastoral, c. 1923-1924.
Óleo y carboncillo sobre lienzo, 60x91 cm.

7.
JOAQUÍN TORRES GARCÍA
Escena bucólica, 1927.
Óleo sobre lienzo, 67x101 cm.

8.
JOAN MIRÓ
Dafnis y Cloe, 1933.
Punta seca, 26x32,5 cm.

9.
PABLO PICASSO
La joie de vivre, 1946.
Óleo sobre fibrocemento, 120x250 cm.

10.
MON MONTOYA
Lujo, calma y voluptuosidad, 1989.
Mixta sobre lienzo, 81x100 cm.

5. 7. DIANA Y ACTEÓN

5. 7. 1. El mito

Acteón, hijo de Aristeo y de Autónoe y excelente cazador, vio durante una cacería a Ártemis[189] desnuda mientras se bañaba con su cortejo de ninfas en el monte Citerón. La diosa, irritada, lo trasformó en ciervo, después de lo cual fue despedazado por sus propios perros de caza, que no le reconocieron con ese aspecto.

5. 7. 2. Las fuentes

En Acusilao y en Estesícoro, Acteón muere destrozado por sus propios perros castigado por Zeus por haber pretendido casarse con Sémele.[190]

La versión más conocida sigue el relato de Ovidio:

"Había un valle poblado de piceas y de puntiagudos cipreses llamado Gargafia, lugar consagrado a Diana, la diosa del vestido remangado; al final de ese valle, en un recóndito lugar del bosque, había una gruta que no había sido tallada con ningún artificio: la misma naturaleza, con su genio, había imitado al arte. En efecto, con viva piedra pómez y toba ligera había formado un arco natural, a cuya derecha gorgoteaba una límpida fuente de aguas tranquilas que formaba un amplio estanque rodeado de orillas herbosas. Allí solía rociar de agua sus virginales miembros la diosa Diana cuando estaba fatigada de la caza.

Tras haber penetrado en la cueva, la diosa había entregado su jabalina, su aljaba y su arco destensado a una de las ninfas, que le llevaba las armas, y había depositado su túnica en los brazos de otra; otras dos sueltan las ataduras de sus sandalias, y Crócale, hija de Ismeno, la más hábil de todas, le recoge en moño los cabellos que le caen sobre

[189] Ártemis (Diana), hija de Zeus y Leto y hermana gemela de Apolo, nacida en Delos, una de las doce divinidades del Olimpo, es una joven siempre virgen, protectora de las muchachas en pubertad y señora de los animales. Su dominio son el monte y los espacios salvajes. Como Apolo se asimila a Helios, Ártemis es la diosa de la Luna. Nocturna y selvática, es una divinidad de los pasos difíciles y de los espacios deshabitados y escarpados (GARCÍA GUAL, C., *Introducción a la mitología…*, pp. 135-137).
[190] RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología…*, p. 183.

el cuello, aunque ella misma los lleva sueltos. Nefele, Hiale, Ránide, Psécade y Fiale sacan el agua y la vierten sobre ella con grandes vasijas.

Así pues, mientras la Titania se bañaba en la fuente, como acostumbraba, he aquí que el nieto de Cadmo, que había diferido la fatiga de la caza y vagaba sin rumbo fijo por esa parte desconocida del bosque, llegó al rincón sagrado de la diosa: así le guiaron los hados. Tan pronto como entró en la cueva en la que brotaba el manantial, las ninfas, desnudas, al ver entrar a un hombre empezaron a golpearse el pecho, y de repente todo el bosque resonó con sus chillidos mientras rodeaban a Diana para taparla con sus propios cuerpos. Pero la diosa era más alta, y sobresalía por encima de todas ellas del cuello para arriba.

El mismo color de que suelen teñirse las nubes cuando reflejan los rayos de sol, el mismo color que tiene la rosada Aurora, fue el que recubrió el rostro de la diosa al ser vista sin sus ropas; aunque protegida por la turba de sus compañeras que se agolpaban a su alrededor, se colocó de costado y volvió el rostro hacia atrás. Puesto que no tenía listas sus flechas, tal como hubiese querido, lo que le arrojó fue el agua, que tenía más a mano, bañando el joven rostro de él; y mientras así inundaba sus cabellos, le dijo en venganza estas palabras que presagiaban la inminente tragedia: 'Y ahora ve a contar por ahí que me has visto sin velos, si es que puedes.' Sin añadir otras amenazas hace que en su cabeza, chorreante aún de agua, crezcan unos cuernos de ciervo adulto; hace más largo su cuello y afila la punta de sus orejas, a la vez que convierte sus manos en pezuñas y sus brazos en largas patas, y recubre su cuerpo de una piel moteada. A todo esto le añade también una innata timidez.

Huye el héroe hijo de Autónoe, y en su propia carrera se sorprende de ser tan veloz. Cuando vio sus cuernos y su hocico reflejados en el agua, quiso decir: '¡Pobre de mí!', pero la voz no salió de su boca. Emitió un gemido: eso fue todo lo que pudo decir, y las lágrimas cayeron por un rostro que ya no era el suyo; sólo su mente permaneció como antes. ¿Qué hacer? ¿Volver a casa, al palacio del rey, o permanecer escondido en el bosque?: el pudor le impide lo primero, el miedo lo último. Mientras dudaba, los perros le vieron. Melampo e Ignóbates, de fino olfato, fueron los primeros en dar la señal con sus ladridos: Ignóbates de Cnoso, Melampo de raza espartana. Después, más veloces que la rápida brisa, salieron corriendo todos los demás: Pánfago, Dorceo y Oríbaso, todos de Arcadia; el valiente Nebrófono y el cruel Terón, junto con Lelaps, Ptérelas, apreciada por sus pies, y Agre, apreciada por su olfato; Nape, hija de un lobo;

Pémenis, guardiana de ganado, y Harpía, acompañada de sus dos hijos, y Ladón de Sición, de delgados flancos, y Drómade y Cánaque, y Esticte, y Tigre y Alce, y Leucón, de nívea piel, y Asbolo, de piel negra, y el poderosísimo Lacón, y Aelo, resistente en la carrera, y Too y la veloz Licisca con su hermano Ciprio, y Hárpalo, con una mancha blanca en su negra frente, y Melaneo y Lacne, de cuerpo hirsuto, y Labro y Agriodonte, nacidos de padre cretense pero de madre laconia, e Hiláctor, de aguda voz, y otros que sería largo recordar. La manada entera le persigue por rocas, peñascos y riscos inaccesibles, allí por donde el camino es difícil y allí por donde no existe camino, ansiosa por capturar a la presa. Él huye por los mismos lugares por los que tantas veces ha sido perseguidor, huye, ¡ay!, de sus propios criados. Quería gritar '¡Soy Acteón! ¿No reconocéis a vuestro amo?', pero le faltan las palabras, y el aire retumba con los ladridos.

La primera herida se la hizo en la espalda Melanquetes, luego Terodamante, y luego Orestíforo, que se aferró a su hombro: habían salido más tarde que los demás, pero habían atajado por un monte. Mientras éstos retienen a su amo, el resto de la manada se le echa encima y le clava los dientes por todo el cuerpo. Ya ni siquiera queda sitio para más heridas. Él gime, y su quejido, aunque no es el de un hombre, tampoco es el que podría emitir un ciervo; llena con sus tristes lamentos las conocidas cumbres, y postrado de rodillas, suplicante, dirige alrededor su muda mirada, como si implorara, como si pidiera ayuda con los brazos tendidos.

Pero sus compañeros, que no lo saben, azuzan con los gritos habituales a la veloz manada, y mientras tanto buscan a Acteón con la mirada, llaman a Acteón una y otra vez, como si estuviera ausente (él vuelve la cabeza al oír su nombre), y se lamentan de que no esté allí y de que, por pereza, se pierda el espectáculo de la muerte de la presa. Y él querría no estar allí, pero está, y querría poder ver, y no sentir, las heridas que le hacen sus perros. Éstos le rodean por todas partes, y hundiendo el hocico en sus carnes, destrozan bajo la falsa figura de ciervo a su propio amo. Y dicen que la cólera de Diana, la diosa de la aljaba, no quedó satisfecha hasta que las numerosas heridas acabaron con su vida."[191]

La misma versión la encontramos en Apolodoro (III 4,4), en Higinio (fáb. 181) y en Diodoro (IV 81, 3-5). Diodoro ofrece dos variantes: Acteón intenta unirse en

[191] OVIDIO, *Metamorfosis*. *Libro III*. 1997, pp. 142-145.

matrimonio con Ártemis o se jacta de ser mejor cazador que ella. En cuanto a los perros, después de haber despedazado a Acteón sin reconocerlo, lo buscan desesperadamente hasta que llegan a la cueva del centauro Quirón, que le había criado, y en la cueva encuentran una imagen de su amo que hace cesar su pena.

En Ovidio aparecen treinta y ocho nombres de perros y en Higinio ochenta y uno. Los nombres son todos griegos, en mera trascripción latina en Ovidio y en Higinio, y casi todos sugieren una particularidad del carácter o propiedades físicas de los perros.

5. 7. 3. Las representaciones

La escena del despedazamiento de Acteón por sus perros aparece en una metopa del templo de Hera en Selinunte, hoy en el Museo Nacional de Palermo (c. 470-460 a. C.); Acteón se representa como un joven con atuendo de cazador y lleva en la espalda la piel de un animal. La escena aparece también en cerámica de figuras rojas. El instante de la muerte de Acteón es la escena más reproducida del mito, pero curiosamente no aparece ninguna transformación[192]. En la mayoría de las representaciones de cerámica Acteón cae boca arriba, con una rodilla apoyada en la tierra. Desde el siglo V a. C. es representada además en la pintura de vasos la transformación en ciervo. Del llamado pintor de Pan conocemos dos versiones: en la primera (480 a. C., crátera de Boston, Museum of Fine Arts) Acteón se representa simplemente como un cazador; en la segunda (c. 470 a. C. Museo Nacional, Atenas) se nos muestra como cubierto completamente por la piel de un animal. De la época romana se conocen representaciones de pinturas murales en Pompeya y en mosaicos; aquí se representa la transformación con cabeza aún humana de la que empiezan a salir unos cuernos de ciervo[193]. Kurt Weitzmann ha llamado la atención sobre una representación excepcional de Acteón en un manuscrito bizantino (*Homilías*, de Gregorio Nacianceno) del siglo XI, en que aparece a la izquierda representado como un cazador, y a la derecha caído en tierra y despedazado por los perros, con cuerpo y cabeza de hombre pero con patas de ciervo[194].

[192] AGHION, I., BARBILLON, C., y LISSARRAGUE, F., *Guía iconográfica…*, p. 1.
[193] *Ibídem*, p. 2.
[194] LEE, R. W., *Ut pictura…*, p. 102.

El mito de Acteón aparece a partir del siglo XV en el arte italiano, y la mayoría de las veces se representa el inicio del castigo: así ocurre en las pinturas de Peruzzi en la Villa Farnesina en Roma (c. 1511), de Parmigianino en Fontanellato (1524), de Tiziano (c. 1556 y 1559), de Cesari (*Diana y Acteón*, c. 1600, Museo de Louvre, París). En un plato de Faenza (1525-1530) aparece también el inicio del castigo de Acteón, el cual se representa con cabeza de ciervo[195].

Otros pintores que se ocuparon del mito de Acteón son Cranach (c.1520), Heints (c. 1600), Van Balen (1608), Cornelius de Vos (1623), Tiépolo (1720-1722), Lens (1765), Gainsborough (1784-1785), Wtewael (1607 y 1612), Lastman (1610) y Van Poelenburg (c. 1659). Rembrandt (c. 1632) crea un cuadro con una combinación: el encuentro de Acteón con la diosa desnuda se representa al lado del descubrimiento de embarazo de Calisto.

Rensselaer Lee[196] señala que en los cuadros cincuecentistas de Tiziano de la Galería Nacional de Edimburgo, y de Jacobo Zucchi, Acteón aparece en su normal condición humana, antes de iniciarse la transformación, mientras que en la pintura del Quattrocento, más viva e ingenua, aunque menos impregnada de humanismo, el momento del descubrimiento se combina con el de la trasformación, y Acteón muestra ya los cuernos de ciervo.

En el Museo del Prado se encuentran tres obras con el mito de Acteón: *Paisaje con Diana sorprendida por Acteón*, de Jan Brueghel y Hendrick de Clerck; *El baño de Diana*, de Cornelis van Poelenburg y una copia de Tiziano a cargo de Mazo titulada *Diana y Acteón*.

En líneas generales los pintores han captado también el momento en que Acteón sorprende a Ártemis bañándose, algo que permite ilustrar el tema del voyeur y permite que quien contemple el cuadro sea un voyeur impune[197].

En el siglo XVIII se acentúa aún más el juego entre trasgresión y voyeurismo y los pintores dan a sus obras una dimensión erótica más explícita. Así lo vemos en la obra de Jean François de Troy *Diana sorprendida por Acteón* (1734, Museo de Bellas Artes, Basilea), donde las ninfas semidesnudas contemplan a Acteón recién convertido en ciervo.

---

[195] Cat. de Exp., *Classical Myth in Western Art. Ancient through Modern*. 1986, p. 94.
[196] AGHION, I., BARBILLON, C., LISSARRAGUE, F., *Guía de los dioses...*, p. 102.
[197] *Ibídem*, p. 2.

En las artes figurativas del siglo XX, Acteón ha sido recreado, entre otros, por Klinger (una escultura de 1906), Masson (1934 y 1945) y Stephen McKenna (1983).

En el catálogo de la exposición *Diecisiete Autonomías Diecisiete Artistas* se incluye la obra *Acteón* de Ángel Guache (1984, técnica mixta sobre tela, 235x160 cm.).

5. 7. 4. Las obras (Picasso, Pérez Villalta)

PABLO PICASSO
Diana y Acteón convertido en ciervo, 1930
Aguafuerte, 31,3x22,4 cm. (fig.1)

Diana y Acteón convertido en ciervo es, cronológicamente, el primer aguafuerte de la serie *Metamorfosis*. Diana, desnuda, sin ningún atributo y sin la compañía de las ninfas –es curioso que la diosa no se nos presente ni ágil ni sensual–, vista de perfil, ocupa la parte derecha del cuadro y su mirada nos conduce hacia el fondo del paisaje pintado donde ocurre la acción: Acteón está totalmente convertido en ciervo y no se percibe ningún detalle o rasgo humano. A su alrededor los perros, que no le reconocen, le están atacando. En la obra también se perciben detalles de paisaje: un árbol, hierba, la fuente.

Picasso elige el mismo momento de la transformación de Acteón aunque sin jugar con las dos condiciones reales y pictóricas: la del animal y la del humano; le interesa más el cuerpo desnudo de la diosa en primer plano que ocuparse de la misma acción del mito. Aún así, no se basa tampoco en la tradición pictórica establecida sobre el mito de Acteón. En el aguafuerte de Picasso es Diana la que ejerce de voyeur, observando la transformación de Acteón.

Brigitte Baer comenta así la escena: "El tema evoca la curiosidad infantil por el cuerpo de la madre, secreto, prohibido, y la 'emoción' que, a la vista del mismo, accidental aquí, transforma a aquel que lo mira en 'bestia'. Los perros, animales domésticos y que acompañan al hombre a la caza, no reconocen ya a su amo, que está 'fuera de sí', y su potencial violencia, exaltada por la de éste, les transforma también a ellos en bestias salvajes. El tema del Minotauro está en germen en esta imagen, con su dualidad pasión-forma, afecto bruto-elaboración disciplinada, que permite metamorfosear esta pasión en obra de arte. Por otra parte, el ciervo tiene una extraña

cabeza: cornamenta que es por completo la de un alce, un animal primitivo, y un morro que parece un simple alargamiento del morro del toro."[198]

Más que las interpretaciones psicoanalíticas de Baer[199], cobra mayor importancia la ubicación del germen del tema del Minotauro en esta obra concreta, y además la combinación de mujer y animal, algo muy frecuente en las obras de los años siguientes.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

Diana y Acteón, 1985

Pastel sobre papel, 70x51 cm. (fig. 2)

Un espacio privilegiado en la obra de Guillermo Pérez Villalta son los baños, espacios interiores de intimidad o de privacidad. Aunque el episodio del encuentro de Diana con Acteón se sitúa en un bosque[200], Villalta nos traslada aquí a un espacio cerrado, a un baño al estilo oriental. Tres mujeres desnudas están sumergidas en el agua mientras Acteón se asoma por la puerta. El encuentro no parece casual; Acteón es un intruso, invade un espacio privado. El ambiente es eminentemente sensual, y podría remitir a la pintura orientalista, característica del siglo XIX francés, pero sin la profusión de detalles decorativos. El mito de Diana y Acteón cambia de escenario; todavía no hay castigo, ni siquiera sabemos cuál de las tres mujeres es la diosa, pero la figura de Acteón, asomándose como un intruso, tiene algo de inquietante y perturba la tranquilidad de las tres mujeres.

El eje central del cuadro lo ocupa el cuerpo desnudo de una mujer (¿Diana?), luminoso y grande.

[198] BAER, B., "Creatividad, mitos y metamorfosis en los años treinta". En Cat. de Exp. *Picasso Clásico.* 1992, pp. 116-118.

[199] Picasso se acercó a las "metamorfosis" como a una totalidad y no eligió el mito de Acteón por otra razón.

[200] Según Ovidio el encuentro casual se produce en la fuente de un bosque.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

Hombre contemplando a la luna reflejada o el Antiacteón, 1993

Temple y vinílico sobre lienzo, 100x140 cm. (fig. 3)

El rasgo más importante de la obra de Pérez Villalta es la narratividad, su carácter ilustrado. En su cuadro *Hombre contemplando a la luna reflejada o el Antiacteón*, la narratividad toma un nuevo sentido y resuelve un mito con final trágico en una escena onírica.

Un hombre desnudo está contemplando la luna reflejada en un objeto circular, una bandeja o un espejo, dentro de un paisaje azul, sosegado y onírico, que alude al mar. Sin el título[201] de la obra, ilustrativo e intrigante a la vez, no hubiéramos podido acercarnos a las intenciones del artista.

El pintor escribió en el catálogo de la exposición donde se presentó por primera vez el cuadro, empezado en Tarifa el 3 de marzo de 1993: "La idea surgió paseando una noche de luna por la playa de Los Lances de Tarifa. La marea baja había dejado algunos charcos donde se reflejaba la luna y por un extraño fenómeno parecía más nítida que su versión directa. No dejé de pensar en el tema de Acteón y cómo en el reflejo de Diana éste habría podido observarla sin el castigo por su contemplación directa."[202] Pérez Villalta retoma los elementos formales, atiende a la simetría y otras organizaciones plásticas a las que une sus conocimientos surrealistas. La perspectiva, la luz, el cromatismo, la línea, el volumen y los contrastes están convocados a la escena.

Hombre contemplando a la luna o el Antiacteón da forma a lo que Luis Gil[203] llamaría "enfrentamiento mítico": el pintor adopta una postura crítica frente a los datos del mito y los tergiversa, cambiando su sentido.

Los elementos del mito que permanecen son: la luna, que se relaciona con Ártemis-Diana, diosa de Selene, y la mirada –prohibida– de Acteón, intencionada, según Villalta, casual, según la versión de Ovidio. Quizá de manera inconsciente, Villalta relaciona a Acteón con otro héroe de la mitología, Perseo, que logró preservar su vida utilizando un espejo para no mirar directamente a la Medusa.

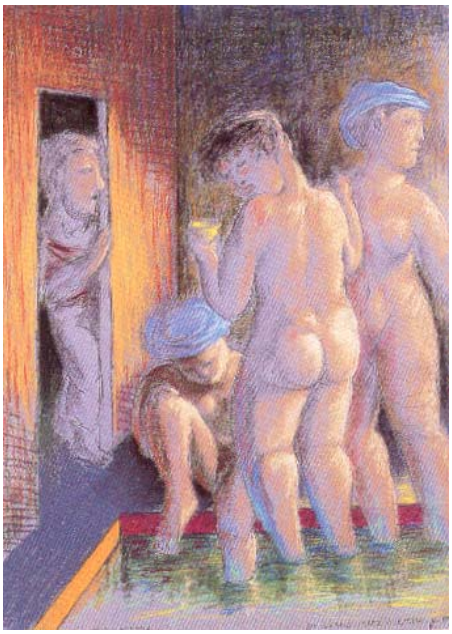
---

[201] Podemos comparar el título de la obra presente con otros títulos de Pérez Villalta compuestos de dos partes, como *Ícaro o el peligro de las caídas*, o *Políptico largo o Melancolía*, donde la primera parte es descriptiva y la segundarevela la explicación del tema tratado según el propio pintor.

[202] PÉREZ VILLALTA, G., "Guillermo Pérez Villalta*"*. En Cat. de Exp. *Guillermo Pérez Villalta*. 1993, p. 27.

[203] GIL, L., *Transmisión…*, pp. 16-18.

1.
PABLO PICASSO
Diana y Acteón convertido en ciervo, 1930.
Aguafuerte, 31,3x22,4 cm.



2.
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
Diana y Acteón, 1985.
Pastel sobre papel, 70x51 cm.

3.
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
Hombre contemplando a la luna reflejada o el Antiacteón, 1993.
Temple y vinílico sobre lienzo, 100x140 cm.

5. 8. ÍCARO

Tus sueños se han quemado de pura lucidez

Álvaro García, "Ícaro"

5. 8. 1. El mito

Ícaro es descendiente de la casa real de Atenas. Es hijo de Dédalo, famoso arquitecto, escultor e ingeniero, constructor del Laberinto de Creta por encargo de rey Minos, para encerrar en él a Minotauro. (Dédalo fue condenado al destierro por el tribunal ateniense de Aerópago por haber matado por celos a su sobrino Talos, también inventor y constructor muy hábil, y se refugió en Creta.)

Acabada la construcción del Laberinto, Minos retenía a Dédalo en Creta, sin permitirle embarcarse. Además, fue encerrado con Ícaro en el mismo Laberinto, porque había ayudado a la hija de Minos, Ariadna, y a Teseo en su lucha contra Minotauro y a que éstos encontraran el camino de salida del Laberinto.

Dédalo decidió entonces huir por los aires y fabricó, para sí y para su hijo, unas alas cuyas plumas se sujetaban con cera. De este modo emprendieron el viaje. Pero, a pesar de las advertencias de su padre, Ícaro voló demasiado alto, se acercó al Sol, y se fundió la cera de sus plumas. Ícaro cayó al mar y se ahogó cerca de una isla, la cual se llamaba Dólique y desde entonces Icaria, mientras que Dédalo llegó sano y salvo a Sicilia.

5. 8. 2. Las fuentes

La más antigua mención literaria de Ícaro la encontramos en las *Cretenses* de Eurípides, donde vemos varias versiones sobre si la construcción del Laberinto fue ordenada por Minos o por Pasifae o fue idea del propio Dédalo.

Apolodoro, en su *Biblioteca Mitológica*, da la explicación del encierro de Dédalo en el Laberinto: "Al morir Asterio sin descendencia, Minos pretendió reinar en Creta, pero

se topó con resistencias a sus pretensiones. Aseguraba que había recibido el trono de los dioses y para que se confiara en él, afirmaba que sucedería lo que él pidiera. Cuando se hallaba ofreciendo un sacrificio a Posidón, le suplicó que apareciera de las profundidades marinas un toro, prometiendo sacrificarlo en cuanto apareciese. Posidón hizo aparecer un magnífico toro y Minos consiguió así el reino, pero envió el toro con sus rebaños y ofreció otro en sacrificio. Minos fue el primero en detentar el dominio marítimo y extendió su poder sobre casi todas las islas. Irritado con él Posidón por no haberle sacrificado el toro, lo volvió salvaje e hizo que Pasífae concibiera por él un amor apasionado. En su amor por el toro, contó con la complicidad de Dédalo, que era arquitecto y había huido de Atenas por un asesinato. Este construyó una vaca de madera con ruedas, la ahuecó por dentro, la recubrió con la piel de una vaca que había desollado y, colocándola en el prado en el que el toro acostumbraba a pacer, introdujo dentro de ella a Pasífae. Cuando el toro llegó, yació con ella tomándola por una vaca de verdad. Pasífae parió a Asterio, denominado Minotauro, que tenía el rostro de toro y el resto humano. Minos en atención a ciertos oráculos lo encerró dentro del laberinto y lo mantenía bajo custodia. El laberinto, construido por Dédalo, era un edificio que hacía equivocarse en la salida con sus intrincados pasadizos."[204]

El resto del mito lo encontramos en Ovidio:

"En cuanto a Dédalo, aborrecía Creta y su largo exilio y sentía nostalgia de su tierra natal, pero el mar le cerraba la huida. 'Puede que me obstruya los caminos de la tierra y del mar, pero desde luego el cielo está libre: ¡iremos por allí! Puede que lo posea todo, pero Minos no es también dueño del aire.' Así dijo, y vuelca su atención en una ciencia desconocida, y revoluciona la naturaleza. En efecto, dispone unas plumas por orden, empezando desde la más pequeña, y coloca tras una más corta otra mayor, de forma que parecía que hubiesen crecido en una pendiente: de igual forma va creciendo poco a poco la flauta rústica, hecha con cañas desiguales. Después las une por el medio con hilo y en el fondo con cera, y una vez dispuestas de esa forma las dobla ligeramente, para que imiten a las verdaderas aves.

El pequeño Ícaro estaba junto a él, y sin saber que manejaba su propio peligro ahora cazaba con rostro risueño las plumas que arrastraba la brisa inconstante, ahora ablandaba la cera con el pulgar, y con sus juegos estorbaba el prodigioso trabajo de su padre. Cuando hubo dado la última mano a su obra, el propio artífice elevó su cuerpo

[204] APOLODORO, *Biblioteca*..., pp. 144-145.

sirviéndose de dos alas, y batiéndolas permaneció suspendido en el aire. Aprontó unas también para su hijo, y le dijo: 'Recuerda, Ícaro, has de moverte a una altura intermedia, para que la humedad no haga pesadas las plumas si vuelas demasiado bajo, y para que el sol no las abrase si vuelas demasiado alto. Mantente entre los dos. Y te lo advierto, no te pongas a mirar a Bootes, o a la Hélice, o la espada que empuña Orión: sigue el camino por el que yo te conduciré.' Y mientras le imparte las instrucciones para volar acopla a sus hombros esas alas nunca vistas. Mientras trabajaba y daba consejos sus viejas mejillas se llenaron de lagrimas, y sus manos paternales empezaron a temblar. Dio a su hijo besos que no volvería a repetir, y elevándose sobre sus alas vuela delante y teme por su compañero, igual que un pájaro que hubiera hecho salir del alto nido a su tierna prole, y exhortándole a que le siga e instruyéndole en esa peligrosa arte, mueve sus propias alas y se vuelve a mirar las del niño.

Alguno que pescaba peces con una trémula caña, algún pastor apoyado en su bastón o un campesino apoyado en la esteva del arado los vio y se quedó pasmado, y puesto que podían moverse por el aire, creyó que eran dioses. Ya habían dejado atrás por la izquierda Samos, consagrada a Juno, junto con Delos y Paros, y por la derecha Lebintos y Calimne, fecunda productora de miel, cuando el niño empezó a disfrutar con el audaz vuelo, abandonó a su guía, y atraído por el cielo se abrió camino a mayor altura. La proximidad del sol abrasador ablandó la cera perfumada que mantenía unidas las plumas. La cera se derrite: él agita sus brazos desnudos, y privado de plumas con que aletear ya no siente el aire, y mientras gritaba el nombre de su padre se hundió en las aguas azuladas, que de él tomaron su nombre.

El infeliz padre, que ya no lo era, 'Ícaro', exclamó, 'Ícaro, ¿Dónde estás? ¿A qué lugar iré a buscarte? Ícaro', llamaba: entonces vio las plumas sobre las olas, y maldijo su ciencia. Enterró su cuerpo en un sepulcro, y aquella tierra tomó su nombre del sepultado."[205]

En Ovidio unas plumas están sujetas con cuerda y otras con cera, mientras que Higinio (*Fábulas*, 40, 4) habla sólo de cera: "Minos, enterado del asunto, encarceló a Dédalo, pero Pasífae lo liberó de las cadenas y él construyó y adaptó para sí y su hijo Ícaro unas alas y salieron volando de allí. Ícaro, al volar demasiado alto y calentarse la cera con el sol, cayó en el mar, que por esto es llamado mar Icario. Dédalo llegó volando a la isla de

[205] OVIDIO*, Metamorfosis*. *Libro VIII*. 1997, pp. 281-283.

Sicilia, junto al rey Cócalo. Según otros, cuando Teseo mató a Minotauro, condujo a Dédalo a su patria, Atenas."[206]

En Apolodoro y Zenobio las alas se sujetan con cola o pegamento, que igualmente se derrite por el excesivo calor al acercarse al sol.[207]

Una versión distinta, o un intento de racionalización del vuelo se encuentra en Pausanias (IX 11, 4-5) y, con menos detalle, en Diodoro (IV 77. 5-6), según los cuales padre e hijo habrían huido por mar, en embarcaciones de vela, antes desconocidas, y serían las velas lo que habría inventado Dédalo, pereciendo Ícaro en naufragio[208]. Así lo cuenta también Paléfato en su obra *Sobre fenómenos increíbles*: "Dícese que Minos encerró a Dédalo y a su hijo Ícaro debido a cierta acusación, y que Dédalo hizo unas alas que acopló a los dos y huyó volando junto a Ícaro. Es inimaginable pensar que un hombre vuele, incluso si se ha adaptado unas alas. Lo que se cuenta sucedió así en realidad. Cuando Dédalo estaba en prisión, se deslizó por una abertura e hizo pasar a su hijo, embarcó en una lancha y escapó. Al saberlo, Minos envió barcos para que los persiguieran. Y ellos, cuando se vieron perseguidos, gracias a que había un viento impetuoso y fuerte parecían volar. Navegando después a favor del viento sur de Creta naufragaron en el mar. Dédalo se puso a salvo en tierra, pero Ícaro pereció (por eso al mar se le dio el nombre de Icario). Cuando fue devuelto por las olas, su padre lo enterró."[209]

Todavía más racionalizada es la versión que encontramos en *Anónimo Vaticano*: "Ícaro, dejándose llevar de su juventud y temeridad, buscó lo no permitido y, aunque estaba muy provisto de buen sentido, apartose de la verdad, quedó privado de toda razón y se arrojó a un piélago de cuestiones insondables. Los griegos, de forma diferente, cuentan un mito acerca de él y, a partir también de él, inventan el golfo Icario."[210]

[206] HIGINIO*, Fábulas: Mitología clásica*. 1987, p. 53.
[207] RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología…*, p. 244.
[208] Es curioso cómo la terminología de la aeronáutica coincide con la naval. El término latino *remigium* significa a la vez remo y plumaje de pájaro. Los marineros mueven los remos como los pájaros mueven las alas.
[209] PALÉFATO*, "*Sobre fenómenos…", pp. 230-231.
[210] ANÓNIMO VATICANO, "Sobre fenómenos increíbles". En AA VV, *Mitógrafos…*, p. 296.

5. 8. 3. Las representaciones

Gaston Bachelard[211] empieza su capítulo sobre "La caída imaginaria" afirmando que si se hiciera el doble inventario de las metáforas de la caída y de las metáforas de la ascensión, nos sorprendería el número mucho mayor de las primeras. Lo mismo ocurre con las representaciones plásticas: el mito de Ícaro contiene una elevación y una caída; la segunda ha conmovido más a los pintores.

El mito de Ícaro, casi el único que contiene tantos elementos técnicos, es el primer esbozo de innumerables intentos de vuelo de los seres que no son divinos.

Las alas, según el simbolismo más generalizado, son espiritualidad, imaginación y pensamiento. En las representaciones antiguas, los griegos se imaginaban con alas el amor, la victoria e incluso a divinidades que más tarde figuraron sin ellas como Atenea, Ártemis y Afrodita. Según Platón las alas son símbolo de la inteligencia. También aparecen como atributo de algunos animales fabulosos expresando la sublimación del simbolismo específico de estos. La forma y condición de las alas expone consecuentemente la calidad de las fuerzas espirituales simbolizadas. Dada la interpretación de las alas en sentido de potestad de movimiento, de la unión de este sentido con el anterior se deduce que estos atributos corresponden sintéticamente a la posibilidad de "avance en la luz" o evolución espiritual.

Existen varias divinidades de la mitología que pueden volar, como Hermes, el mensajero de Zeus, que tiene como atributo simbólico unas sandalias aladas que significan su fuerza de elevación.

También Io, como Eros, tiene alas, pero son alas simbólicas, como las alas de los ángeles cristianos. En las representaciones pictóricas de la Antigüedad las alas forman un conjunto con los cuerpos divinos, no son artefactos, no están construidos por el intelecto, como las alas de Ícaro.

La representación más antigua de Ícaro con alas la encontramos en una vasija de siglo VI, en la Acrópolis de Atenas. En la cerámica de los siglos V y VI se representa a Dédalo colocando las alas en la espalda de Ícaro; la misma escena aparece en la época romana sobre relieves de estuco y de mármol.

[211] BACHELARD, G., *El aire y los sueños*. 1993, p. 116.

La Edad Media encumbra el mito de Ícaro con una moraleja: no se puede desobedecer y actuar según el deseo propio, y así lo encontramos en Dante, Chaucer o Boccaccio[212].

Los poetas y pintores del Renacimiento y el Barroco replantean el mito y le dan otro matiz: Ícaro gana la inmortalidad con su acto y deseo de elevación hacia lo infinito. Es símbolo del loable y valiente espíritu investigador,[213] pero más tarde (sobre todo en la poesía española del siglo XVII) el concepto sirve también, una vez más, como advertencia contra la desobediencia y la soberbia, contra la trasgresión de las leyes de la naturaleza y contra las aspiraciones extremas. Garcilaso de la Vega[214] alude a una pintura con el tema de Ícaro en un soneto (¿qué me ha de aprovechar ver la pintura / de aquel que con las alas derretidas / cayendo, fama y nombre al mar ha dado?) estableciendo una comparación entre la osadía de Ícaro y la locura del amor.

En el período de la Ilustración, Ícaro se relaciona con el intento de volar con un globo de Montgolfier, e inspira a muchos poetas, pintores y escultores –Canova, o Rodin, que tomó el motivo de la caída para su *Porte d'Enfer* (1895)– románticos y clasicistas.

Carlos Reyero[215] afirma que aparte de las referencias al instinto de superación de la naturaleza humana, cuya excesiva ambición puede conducir al fracaso, el personaje mítico de Ícaro se ha prestado a complejas cuestiones psicoanalíticas en el campo de la pintura del XIX, desde reflejar la seguridad o inseguridad sexual del hombre hasta aludir al papel que en su configuración representa la figura del padre: "A este respecto, en el bien conocido grupo de A. Canova *Dédalo e Ícaro* (1777-79, Venecia, Museo Correr) se ha querido ver una fuerte tensión psicológica, agudizada por la indolente y efébica expresión de Ícaro, que parece sentir, al mismo tiempo, el deseo de alejarse y la imposibilidad de hacerlo. La miniatura sobre marfil que realizó G. B Gicola representando a *Dédalo e Ícaro* (c. 1795, Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia) traduce un acusado afecto entre el maduro Dédalo y el jovencísimo Ícaro que, si bien se apunta en el relato ovidiano, parece ir más allá de la relación paterno-filial. En la interpretación que hace C. P. Landon (1760-1862) de *Dédalo e Ícaro* (Alençon, Musée des Beaux Arts), el joven, convertido en un adolescente andrógino, parece estar a punto de escapar de los brazos de Dédalo, fuertemente masculinizado, que casi parece dispuesto a

[212] BRUNEL, P., *Dictionnaire des mythes…*, p. 417.
[213] Ver *La caída de Ícaro*, de Rubens (c. 1636), o *Ícaro* (1636-37), de Jacob Peter Gowy, en el Museo de Prado.
[214] GARCILASO DE LA VEGA*, Poesía*. 1981, p. 101.
[215] REYERO, C., *Apariencia e identidad…*, pp. 180-181.

sodomizarlo (en tal sentido no debe interpretarse como una casualidad que haya invertido el relato original, donde específicamente se dice que el padre volaba delante). Todo indica que estas cuestiones no fueron ajenas a algunos pintores victorianos entre quienes el tema gozó de cierto favor. En *Dédalo e Ícaro* (1869, Buscot Park, The National Trust), de Lord Leighton, se reconoce la utilización del *Apolo* de Belvedere como modelo del adolescente, que se convierte así en una exaltación del cuerpo masculino desnudo muy lejos de su talante originario. Su singular afectación le hace aparecer tan abstraído en sí mismo que ni siquiera presta atención a la mirada de su padre, que se vuelve hacia él. Esta figura casi andrógina de Ícaro revela, una vez más, un latente contenido homosexual. El cuadro *Lamento por Ícaro* (1898, Londres, Tate Gallery), de H. J. Draper (1864-1920), ha sido interpretado como un 'hombre caído' en manos de las ninfas (a diferencia de Ulises, que resistió), en uno de los ejemplos más claros de ginofobia: frente a sus aspiraciones de volar, de elevarse por encima de las pasiones mundanas, queda atrapado por las mujeres (de lo que nada dice Ovidio)."[216]

Los primeros años del siglo XX, el mito de Ícaro se relaciona con el futurismo y con la aviación –el drama del poeta y piloto futurista italiano De Bosis en *The Ascent of F6*, de Auden e Isherwood (1936)–. También encontramos alusiones a Dédalo e Ícaro en discusiones sobre los peligros y bendiciones del desarrollo científico. Ícaro, como un moderno aeronauta, se encuentra en obras de D'Annunzio y de Apollinaire.

En un intento de traducción del simbolismo mítico al lenguaje psicológico, Paul Diel[217] se ocupó del mito de Ícaro. Su ensayo ofrece una interpretación basándose en los elementos simbólicos del mito. Parece que Diel lo interpreta sin consultar detenidamente las fuentes, y por consiguiente interpreta su versión propia del mito. Escribe: "El mito cuenta que Dédalo, hombre ingenioso, queriendo escaparse del laberinto, construyó alas para él y su hijo. Pero esas alas eran de cera. Detalle, otra vez, irreal e ilógico. Nadie creería que fuese posible volar con la ayuda de alas de cera, pegadas artificialmente a la espalda. Se trata, pues, de un símbolo mítico, de un hecho fabulado."

Ovidio cuenta que las alas que construyó Dédalo eran de plumas pegadas entre sí con cera y además insiste mucho en la descripción de la parte técnica. La imagen de Diel es totalmente distinta y llega a la conclusión de caracterizar a Dédalo como símbolo de la forma perversa del intelecto: "Algunos pretenden que el intelecto, al margen de toda su

[216] *Ibídem*.
[217] DIEL, P., *El simbolismo en la mitología griega*. 1991, pp. 43-55.

ingeniosidad, no puede construir más que 'alas artificiales'; que la técnica misma no es más que un obstáculo que impide alcanzar las regiones elevadas de la vida. Tal condena sumaria del intelecto es una opinión individual y refutable, inepta para explicar un mito. Pero contiene sin embargo un rasgo que hay que retener, un detalle que da idea de la forma depravada por la que puede manifestarse el intelecto: el mal uso de las invenciones técnicas. Nos será necesario, entonces, examinar si los mitos saben distinguir entre una forma perversa y una forma sana del intelecto. [...] Dédalo, constructor de alas artificiales que no conducen a nada, debe configurar más bien al intelecto perverso, a pesar de que, en ciertos aspectos, pueda simbolizar también el intelecto sano. Dédalo no es solamente el inventor de las alas de cera, es el constructor, además, de su propia prisión: el Laberinto. Si consideramos que Dédalo pueda tener una significación oculta, ¿qué sentido se le puede atribuir al Laberinto en el cual el hombre encerrado yerra sin esperanza de libertad, si no es el del subconsciente? De este modo, Dédalo, constructor del Laberinto, simbolizaría así el intelecto pervertido, el pensamiento afectivamente ofuscado que, perdiendo su cualidad lúcida, se transforma en imaginación exaltada enjaulándose en su propia construcción, el subconsciente."[218]

Como el tema de la caída dota al mito de una representación pictórica llena de dramatismo, a Ícaro se lo ha representado muy a menudo en el mismo instante de la pérdida de sus alas. El momento de la caída siempre tiene un matiz: puede ser un castigo o un accidente.

En el siglo XX el primero que representó a Ícaro con lenguaje innovador fue Matisse, en 1948; hizo dos versiones, una titulada *Ícaro* y otra *La caída del Ícaro*. Su versión, a pesar de la clara imagen de la muerte (un agujero rojo en el negro cuerpo de Ícaro), exalta el vuelo y no lo condena.

Por otro lado, la pintura mural de Picasso en el edificio de la UNESCO en París, titulada *La caída de Ícaro* (1957), interpreta el mito como una advertencia. Magritte pintó también *L'enfance d'Icare* (1960), donde Ícaro es un jinete y la elevación o la caída se adivinan por unos grandes espejos donde se reflejan las nubes.

[218] *Ibídem*, pp. 44-45.

5. 8. 4. Las obras (Pérez Villalta, Piccirilli, Patiño)

GUILLEMO PÉREZ VILLALTA

Ícaro o el peligro de las caídas, 1980

Acrílico sobre dos lienzos y una pieza de madera, 120x180 cm. (fig. 1)

Pérez Villalta utiliza el mito de la caída de Ícaro como pretexto para hablar de la caída, voluntaria o no. Ícaro se representa como un dibujo en un lienzo dentro del cuadro, donde se acentúan las antítesis en varios niveles: el movimiento violento y dramático del cuerpo desnudo de Ícaro frente a la quietud luminosa del espacio del fondo con la naturaleza muerta; la postura estática de los pies desnudos a la derecha y el movimiento cíclico de la escalera a la izquierda –movimiento en espiral que trae a la mente los giros espirales de un objeto que cae–.

Los dobles títulos que utiliza Pérez Villalta para la mayoría de sus obras con temas mitológicos (*Ícaro o el peligro de las caídas*, *Hombre contemplando a la luna o Antiacteón,* etc.) tienen la función de una nota, de una advertencia para el espectador y a la vez son una incitación para una reflexión más profunda sobre el tema. Así, en el presente cuadro, Ícaro constituye un motivo reconocible para conducir la mirada y el pensamiento hacia algo que se insinúa pero no llega a producirse sino en el lienzo dentro del cuadro: la caída.

El espacio pictórico de *Ícaro o el peligro de las caídas* puede plantearse también como un interior cuando se concibe la pintura como el lugar de los acontecimientos, separado del exterior que la rodea. Los límites físicos del lienzo separan la pintura de todo lo demás creando un espacio exclusivo: la representación se ciñe a esos límites y configura su espacio en función de las fronteras de la superficie disponible.[219]

En una composición demasiado compleja, percibimos tres espacios claramente distinguibles. El centro de la composición lo domina el cuerpo dibujado de Ícaro desnudo en el momento de la caída. El cuerpo se representa en un lienzo apoyado en la pared de una habitación que se abre hacia varias direcciones. En el fondo una puerta conduce la mirada hacia otro espacio donde hay una mesa con una naturaleza muerta, al

[219] OLMO, S., "Interiores". En Cat. de Exp. *Guillermo Pérez Villalta.* 1995, p. 21.

modo del cuadro dentro del cuadro; con palabras de Julián Gállego, "es como si el pintor colgase un cuadro con un interior".[220]

Parece que el interior que se abre interesa particularmente al artista. La mesa, el mantel blanco y las frutas verdes desprenden una serenidad que se contraponen a la trágica caída.

La luz que ilumina el cuerpo de Ícaro viene desde arriba, de una ventana en el techo. Una columna jónica delimita la habitación hacia el lado izquierdo, donde se ve el mar, elemento básico en el mito de Ícaro. En la parte derecha y en otro espacio, por encima del vacío que se abre, están los pies de un hombre que parece al punto de caerse. A la izquierda, en otro espacio, una escalera de caracol, oscura y peligrosa, símbolo quizá del descenso, parece no conducir a ninguna parte. Los elementos de arquitectura distorsionada funcionan en las obras de Pérez Villalta como un entorno de imaginación y ficción, creando tensión con la complejización de espacios[221].

El Ícaro de Villalta no tiene alas, como tampoco existe otro tipo de alusión al vuelo; es la caída lo que interesa al pintor; la caída como resultado de la osadía o la caída como libre elección.

DELIA PICCIRILLI

Ícaro, 1989

Técnica mixta sobre papel, 200x100 cm. (fig. 2)

El *Ícaro* de Delia Piccirilli es más convencional y sigue los pasos de la representación de la caída de los grandes pintores del barroco. El dramatismo del movimiento y los colores expresivos recuerdan a la pintura homónima del Museo del Prado, y no se percibe ninguna alteración, variación o reinterpretación del episodio que cuenta Ovidio en su Metamorfosis.

El cuerpo de Ícaro, representado en la mitad superior y en el momento de la caída, domina la composición. En la parte inferior están el mar, las montañas, una ciudad vista desde lejos y dos personajes.

[220] GÁLLEGO, J., *El cuadro dentro del cuadro*. 1978, p. 89.
[221] OLMO, S., "Interiores". p. 16.

Los colores, rojizos, amarillos, ocres y azules (en el mar), muy usuales en las pinturas mitológicas de Piccirilli, tienen una función expresionista. La fuerza del sol se insinúa con los brillantes amarillos del cielo.

La postura de Ícaro, que sugiere un movimiento violento, es un evidente préstamo de la pintura barroca, y más concretamente, la tela roja que envuelve la cintura del cuerpo luminoso y la expresión de sufrimiento y angustia en el rostro de Ícaro, dan un tono dramático y trágico al cuadro. Los atributos de Ícaro son las alas blancas y la postura de la caída.

ANTÓN PATIÑO

Ícaro, 1992

Mixta sobre lienzo, 195x97 cm. (fig. 3)

Totalmente distinta es la versión que ofrece Antón Patiño. Su *Ícaro* es un ser condenado, a quien incluso le está privado un final espectacular. En el cuadro del Patiño no hay caída, todo es estático y deslumbrante (el color de oro del fondo), e Ícaro es más víctima que culpable.

Sobre un fondo dorado un dibujo en negro representa un ala de pájaro, a la manera de los cuadernos de dibujos preparatorios[222]. Debajo de ella, una figura negra con alas ocupa la totalidad del cuadro. La figura, inacabada por la parte izquierda, tiene la misma postura de un cuerpo ahorcado, tiene actitud de rendición, para acentuar quizás el destino trágico del personaje mítico.

En el límite derecho, una línea de rojo recorre verticalmente el cuadro. Es un rojo demasiado vivo, como el color de la sangre. En la parte izquierda aparecen unas manchas de color negro, un círculo, una huella de mano, unos signos que parecen pausas del lenguaje musical.

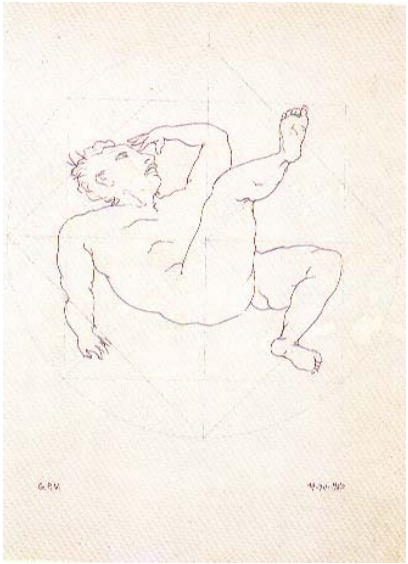
La composición es estática, no hay movimiento, algo innovador para el tema de Ícaro. Por la misma razón no se aplica el modo del préstamo y tampoco el modo de la textualidad. La economía de medios en este caso suprime la narración.

[222] El ala dibujada puede remitirnos a los cuadernos de dibujos preparatorios de Leonardo o Dürer.

El atributo de Ícaro son las alas. "El ala de Ícaro se convierte aquí en emblema mudo de una caída desde el sol. Antón Patiño ha verificado un gran cambio en su pintura a lo largo de la década de los ochenta. A partir de *Atlántico*, Patiño fue mostrando una obra neoexpresionista, primitivista y emblemática. Después fue reduciendo sus imágenes a signos dibujísticos que funcionan como argumentos temáticos sobre fondos de gran complejidad matérica, ricamente trabajados y disciplinados. En este cuadro, el oro-luz producido por el reflejo solar inunda el cuadro, pero queda matizado por un leve chorreado de negro que atenúa brillos y enriquece efectos. Las manchas concentran el impacto visual: la cera quemada, negra, turbia y violenta; la sangre roja, pérdida y muerte."[223]

[223] BERNÁRDEZ, C., "A la pintura". En Cat. de Exp. *A la pintura*. 1995, p. 138.

1.
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
Ícaro o el peligro de las caídas, 1980.
Acrílico sobre dos lienzos y una pieza de madera, 120x180 cm.



GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
Dibujo preparatorio para *Ícaro o el peligro de las caídas*, 1980.

2.
DELIA PICCIRILLI
Ícaro, 1989.
Técnica mixta sobre papel, 120x180.

3.
ANTÓN PATIÑO
Ícaro, 1992.
Técnica mixta sobre lienzo, 195x97 cm.

5. 9. DÁNAE

y Dánae, indiferente y ojerosa,
siente el alma transida de desgana
y se deja pensando en otra cosa.

Ángel González, "Dánae"

5. 9. 1. El mito

Dánae era hija de Acrisio, rey de Argos, y de Aganipe. Su padre había llegado a una edad avanzada sin tener descendientes varones y consultó por eso el oráculo de Delfos. Este lo previno contra los descendientes varones, informándole de que su hija Dánae habría de tener un hijo que le daría muerte[224]. Tratando de evitar que el oráculo se cumpliera, encerró a su hija en una prisión de bronce, fuertemente custodiada, asegurándose de que ningún varón podría acercársele. Pero Zeus se enamoró de Dánae y consiguió llegar hasta ella en forma de lluvia de oro, dejándola así encinta de Perseo. Acrisio ordena entonces que madre e hijo sean arrojados al mar en un cofre o arca. El arca llega hasta la isla de Sérifos, y madre e hijo son recogidos por Dictis, hermano del rey de la isla, Polidectes. Polidectes se enamora de Dánae siendo Perseo ya un joven; ella no le corresponde, pero no se atreve a forzarla por temor a su hijo. Para alejarlo organiza una comida a la que invita a Perseo. Durante la comida le comunica que necesita recaudar regalos para ofrecérselos como presente nupcial a Hipodamía. Perseo le contesta que no tiene inconveniente en hacer su aportación ni aunque se trate de la cabeza de la Medusa. Polidectes exige que cumpla su palabra amenazándole con apoderarse de su madre. Perseo, ayudado por Hermes y por Atenea, se dirige a las Viejas Forcides Greas, y mientras estas se pasan de una a otra el único ojo y el único diente que tienen, se apodera de ellos y pide, para devolvérselos, ser conducido a donde viven las ninfas, porque ellas tenían unos objetos que habían de serle útiles.

[224] El oráculo que recibe Acrisio es absoluto y no condicional. Según Ruiz de Elvira, el acto de Acrisio de evitar la sentencia, intento frecuentísimo en la mitología, puede considerarse como uno de los rasgos más humanos y más contradictorios de la misma, y eso porque los oráculos se consideran absolutamente infalibles. La posibilidad de eludir su cumplimiento es racional sólo cuando se trata de oráculos condicionales, en los que se prevé que, si se cumple determinada condición, no ocurrirá el suceso predicho, mientras que cuando se trata de oráculos absolutos no hay posibilidad alguna de eludir su cumplimiento. Resultan, por tanto, irracionales o absurdos cuantos intentos tengan por finalidad impedir

Las ninfas le entregan dichos objetos: unas sandalias aladas, una alforja y el casco de Hades, que hacía invisible a quien se lo ponía; recibe también de Hermes una espada curva y de Atenea un espejo. Acompañado de los dioses, llega volando al país donde viven las Gorgonas, junto al océano (en la costa atlántica meridional de España), cerca de la ciudad de Tartesos. Encuentra a las Gorgonas –que petrificaban a quien las miraba de frente–, con las cabezas envueltas en serpientes, con grandes colmillos de jabalí, manos de bronce y alas de oro, dormidas.

Para evitar ser petrificado, Perseo se acerca a la Medusa vuelto de espaldas, llevado de la mano por Atenea y viendo al monstruo reflejado en el espejo. De esta manera le corta la cabeza, inmediatamente lo mete en la alforja y emprende enseguida el vuelo de regreso. Las otras dos Gorgonas, Esteno y Euríale, quieren perseguirlo pero no consiguen verlo, gracias al casco de Hades que le hacía invisible.

5. 9. 2. Las fuentes

Cuenta Apolodoro: "Cuando Acrisio preguntó al oráculo sobre la manera de que le nacieran hijos varones, el dios le respondió que de su hija nacería un niño que le daría muerte. Temiendo esto, Acrisio construyó bajo tierra una cámara de bronce y allí guardó a Dánae. Sin embargo, según dicen algunos, a ésta fue Preto quien la sedujo y de aquí surgió la querella entre ambos; según aseguran otros, Zeus se transformó en lluvia de oro y, deslizándose hasta el seno de Dánae a través del techo, se unió a ella. Cuando más tarde Acrisio supo que de ella había nacido Perseo, no creyó que hubiera sido seducida por Zeus y, poniendo en un arca a su hija junto con el niño, los arrojó al mar. En cuanto el arca arribó a Sérifos, Dictis los sacó de ella y crió al niño. El hermano de Dictis, Polidectes, que era entonces el rey de Sérifos, se enamoró de Dánae y, al no poder tener relaciones con ella por ser Perseo ya un hombre, convocó a sus amigos y con ellos, también a Perseo, y les dijo que reuniesen sus aportaciones para la boda de Hipodamía, la hija de Enómao. Como Perseo dijera que no pondría reparos ni aunque se tratara de la cabeza de la Gorgona, a los demás les pidió caballos pero no aceptó los

---

el cumplimiento del oráculo, puesto que es inesquivable el dilema: o los oráculos son verídicos y entonces nada se puede hacer para evitarlos, o no lo son y entonces no hay que hacer nada, ya que no merecen crédito alguno (RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología*..., pp. 155-156).

caballos de Perseo, sino que le ordenó que le trajese la cabeza de la Gorgona. Éste, guiado por Atenea y Hermes, se dirigió al encuentro de las hijas de Forcis, Enio, Pefredo y Dino; eran estas hijas de Ceto y Forcis, hermanas de las Gorgonas, viejas desde su nacimiento. Tenían las tres un solo ojo y un solo diente y, turnándose, se lo pasaban de una a otra. Entonces Perseo se apoderó de ellos y, cuando se lo reclamaron, les dijo que se los devolvería si le indicaban el camino que conducía hacia las ninfas. Éstas tenían unas sandalias aladas y la *kíbisis*, que dicen era una especie de zurrón. Píndaro y también Hesiodo en el *Escudo* dicen sobre Perseo: *La cabeza de un terrible monstruo, la Gorgona, le cubría totalmente la espalda y le rodeaba la* kíbisis.

Así se la denominaba por depositarse en ella el vestido y la comida. Tenían las ninfas además el casco de Hades. Cuando las Fórcides le mostraron el camino, les devolvió el diente y el ojo y, en cuanto llegó a presencia de las ninfas, consiguió lo que buscaba; se colgó la *kíbisis*, se ajustó las sandalias a los tobillos y colocó sobre su cabeza el casco con el que podía ver a los que quería sin ser visible al resto. Recibió también de Hermes una hoz de acero y llegó volando hasta el Océano, sorprendiendo allí a las Gorgonas mientras dormían. Eran estas Esteno, Euríale y Medusa, que era la única mortal; por eso Perseo fue enviado a por su cabeza. Tenían las Gorgonas la cabeza cubierta por escamas de dragón, grandes dientes como de jabalíes, manos de bronce y alas de oro con las que volaban. A los que miraban los convertían en piedra. Perseo, por tanto, se colocó junto a ellas mientras estaban dormidas y, guiando Atenea su mano y volviendo la mirada hacia el escudo de bronce en que veía reflejada la imagen de la Gorgona, logró decapitarla. Una vez cortada la cabeza, surgieron de la Gorgona el caballo alado Pegaso y Crisaor, el padre de Gerión, que habían sido engendrados por Posidón. Entonces Perseo metió en la *kíbisis* la cabeza de la Gorgona y emprendió el regreso, pero las Gorgonas se despertaron de su sueño y emprendieron su persecución, sin embargo no podían verlo gracias al casco que lo ocultaba."[225]

La expresión "lluvia de oro" aparece dos veces en Ovidio: "[...] [Acrisio] que tampoco creía que fuese hijo de Júpiter Perseo, a quien Dánae había concebido con una lluvia de oro. Sin embargo, muy pronto (tanta es la fuerza de la verdad), Acrisio habría de arrepentirse de haber ultrajado al dios y de no haber reconocido a su nieto. El primero ya habita entre los dioses del cielo; el segundo, llevando los gloriosos despojos

[225] APOLODORO, *Biblioteca*…, pp. 95-97

del monstruo de cabellera de serpientes, hendía la brisa suave con alas susurrantes."[226] La segunda vez es el propio Perseo el que habla: "Si yo la pidiera en matrimonio [a Andrómeda], yo, Perseo, hijo de Júpiter y de Dánae, a la que Júpiter fecundó con su lluvia de oro cuando estaba encerrada, yo, Perseo, que he vencido a la Gorgona de cabellera de serpiente y que oso viajar por los espacios etéreos con el batir de mis alas, sin duda me preferiríais como yerno antes que cualquier otro."[227]

En Higinio la prisión de Dánae es de piedra: "Dánae era hija de Acrisio y de Aganipe. Era su destino que el hijo que engendrara mataría a Acrisio. Temiendo esto, Acrisio la encerró en una cárcel de piedra. Pero Júpiter, transformándose en lluvia de oro, se unió a Dánae y de esta unión nació Perseo."[228]

Autores posteriores, incluso Píndaro, declaran que Dánae fue fecundada no por Zeus, sino por el hermano de su padre.[229]

Antonio Ruiz de Elvira[230] se detiene en un detalle que dio numerosas representaciones pictóricas: Perseo vuela gracias a las sandalias aladas que le proporcionan las ninfas, y no montado en el caballo alado Pegaso. Esta última asociación es, según Ruiz de Elvira, un error renacentista surgido de tres hechos independientes: que Perseo vuela, que del cuello de la Medusa, al ser decapitada por Perseo, brotan Pegaso y Crisaor, y que Ariosto, en el salvamento de Angélica por Rugerio, "que en muchas de sus estrofas es un purísismo calco del de Andrómeda por Perseo en Ovidio"[231], presenta a Rugerio montado en el hipogrifo. Dado el inmenso éxito del *Orlando Furioso* en los siglos XVI y XVII, el hecho dio lugar a multitud de cuadros con el tema de Perseo y Andrómeda, presentando a Perseo cabalgando en caballo alado.

[226] OVIDIO*, Metamorfosis*. *Libro IV*. 1997, p. 184.
[227] *Ibídem*, p. 187.
[228] HIGINIO, *Fábulas.* 1991, p. 35.
[229] RANK, O., *El mito del nacimiento del héroe*. 1991, p. 35.
[230] RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología...*, p. 159.
[231] *Ibídem*.

5. 9. 3. Las representaciones

Dánae se representa en la cerámica del s. VI y V con Perseo dentro de una caja. También aparece vestida y sentada recibiendo la lluvia de oro. En una pintura mural pompeyana se la representa sentada y desnuda; un amorcillo derrama el oro de un ánfora y Zeus está sentado a su lado (c. 70 d. C., Pompeya, Casa de G. Rufus); la representación de Dánae se encuentra en gemas romanas.

En la tradición medieval y del Renacimiento temprano, por su embarazo sin intervención carnal, se asocia con la Virgen; Dánae se convierte en una personificación de la castidad, y su relación con Zeus, en forma de "lluvia de oro", tiene la función de una alegoría de la maternidad virginal. Así la encontramos en un lienzo de J. Gossaert (llamado Mabuse, 1527, Munich, Alte Pinakothek) y en un grabado de A. van de Gheyn (1548). Sin embargo, la mayoría de las representaciones asocian a Dánae con la codicia, y la consideran como la mujer que sucumbe a la tentación del oro, que puede abrir todas las puertas, que todo lo compra.

El instante preciso de la caída de la "lluvia de oro" ha llamado la atención de los pintores desde el Renacimiento. El episodio concreto proporciona un pretexto para representar un desnudo femenino explícitamente vinculado al deseo. Casi siempre Dánae está echada en una cama, en postura de relajación y despreocupación (como una Afrodita o con una rodilla levantada como Leda), y los amorcillos asisten a menudo a la escena. Así la pintaron Correggio (1530), Tiziano (1545), Tintoretto (ca. 1555-60), Annibale Carracci (ca. 1605), Goltzius (1603), Orazio Gentilleschi (ca. 1621), Wtewael (ca. 1595) y Rembrandt (1636), que representó la "lluvia de oro" como una metafórica caída de luz. Lo mismo hicieron Boucher (ca. 1740) y Girodet (1789). En el ciclo dedicado a Perseo, Burne-Jones, siguiendo la versión poética de W. Morris, muestra a Dánae contemplando cómo se construye la torre de bronce en la que su padre va a encerrarla (1872), episodio curioso entre las representaciones de Dánae.

En torno a 1900 Fantin-Latour también se siente atraído por el mito de Dánae, lo mismo que Gustav Klimt (ca. 1908) y Stuck (1909). Klimt se acercó de manera insólita al personaje de Dánae reduciendo todo acento narrativo a favor de una interpretación audazmente erótica.

Picasso se ocupó del tema de Perseo, ilustrando su lucha con Fineo para acompañar el texto de Ovidio. El grabado se titula *Combate de Andrómeda entre Perseo y Fineo* (1930, aguafuerte, 31,2x22,5 cm.), es lineal y esquemático y presenta la lucha en dos tiempos. También Pérez Villalta pintó un óleo titulado *Perseo* (1988, acrílico sobre cartón, 72x52 cm.).

5. 9. 4. Las obras (Picasso, Navarro Baldeweg, Piccirilli, Franco)

PABLO PICASSO
Dánae, 1962
Linograbado, 26,9x34,8 cm. (fig. 1)

La presente obra es la única que trata el tema mitológico de Dánae en el conjunto de la obra de Picasso. El pintor se centra en la figura de Dánae en el momento que ésta recibe la lluvia de oro. El cuerpo de Dánae, entre lo figurativo y esquemático, mitad en rojo y mitad en amarillo, en una postura de descanso o entrega, ocupa toda la superficie del cuadro. Unas líneas negras simbolizan quizá la prisión donde se encuentra. La lluvia de oro cae justamente entre las piernas abiertas de Dánae.

Picasso se centra en el momento de la caída de la lluvia de oro, la parte más tensa e interesante del mito para las artes plásticas, como se ha comprobado a través de la historia de la pintura, pero elimina todos los detalles. La figura femenina es el centro y tema del cuadro.

JUAN NAVARRO BALDEWEG
Lluvia de oro, 1985
Óleo sobre tela, 200x200 cm. (fig. 2)

La composición de Navarro Baldeweg, en formato grande, representa a Dánae en posición diagonal y ocupando todo el primer plano del cuadro. Las formas de su cuerpo se dibujan claramente pero la cabeza solamente se insinúa. En el fondo se entremezclan telas, objetos y una figura humana. La lluvia de oro toma la forma de grandes copos que se deslizan entre las piernas de Dánae.

Lo que destaca en la composición es el uso del color. El rojo intenso, el amarillo y el azul tienen una clara procedencia de las obras de Matisse, pero en Navarro Baldeweg llegan a matizarse, a enredarse y a producir efectos diferentes; no son elementos decorativos, sino elementos expresivos. El atributo de Dánae, la lluvia de oro, ocupa el primer plano de la obra, junto a su cuerpo desnudo.

Navarro Baldeweg sigue la tradición iconográfica para estructurar la composición básica de su obra; pero el resultado, una mezcla de lenguaje figurativo y abstracto, es totalmente innovador.

JUAN NAVARRO BALDEWEG
Dánae del velo, 1986
Óleo sobre tela, 200x200 cm. (fig. 3)

El mismo tema se retoma un año más tarde. Dánae, desnuda, tiene una postura en diagonal, con la cabeza hacia abajo, más sensual y entregada que en la pintura anterior. El cuerpo y la cabeza se dibujan sin omisiones y con más realismo. En el centro de la composición, una figura, la sirvienta de la obra de Tiziano –un préstamo que aparece en las dos obras de Baldeweg sobre Dánae y que en ésta cobra mayor protagonismo– está apartando un velo blanco para dejar caer la lluvia de oro –copos grandes dorados– sobre el cuerpo. El interior de la habitación tiene también los mismos colores intensos, rojos, negros y azules que la pintura anterior. *Dánae del velo* es un homenaje a las pinturas de Tiziano y de Rembrandt.

A propósito de las Dánaes[232] de Baldeweg escribe Ángel González García: "Juan ha pintado Dánaes sometidas y hasta entregadas. Sometidas a la rivalidad de otras figuras; entregadas a su dominio. Porque si la resistencia implica la unidad y compacidad de la figura, el ejercicio soberano de la intensidad construida y extendida, la sumisión multiplica y separa las figuras; divide y extiende su intensidad por toda la superficie del cuadro bajo muy distintas formas: los niños que juegan en la *loggia*, los habitantes de las *casas romanas*, las odaliscas de los *baños*, las estatuas y los relieves de las últimas *academias*... Pero la intensidad anatómica o fisonómica de la figura no es lo

[232] Existe otra obra de Juan Navarro Baldeweg, titulada *Dánae blanca* (1985, óleo sobre lienzo, 162x130 cm.), donde aparece Dánae sentada recibiendo la lluvia de oro.

único que se divide y extiende; también su lugar, que deja de ser ese espacio paradigmático de la habitación cerrada encuadrado por dos direcciones perpendiculares para transformarse en un solo registro de sensaciones suspendidas."[233]

DELIA PICCIRILLI

Dánae, 1988

Técnica mixta sobre tela, 146x114 cm. (fig. 4)

Delia Piccirilli elige también para su Dánae el momento de la penetración de la lluvia de oro en la habitación-prisión. El cuerpo desnudo de la mujer, con los rasgos de la cara indefinidos, está colocado diagonalmente en el lienzo. Una cortina cae detrás de ella en dirección contraria formando un ángulo. La lluvia de oro se representa como un rayo que entra desde la ventana.

Piccirilli sigue las composiciones del barroco, sin aportar nada nuevo a la trayectoria pictórica de la representación de Dánae.

CARLOS FRANCO

Dánae, s/a.

Óleo sobre lienzo. 200x190. (fig. 5)

La obra *Dánae* de Carlos Franco, exhibida públicamente por primera vez en la exposición *La mitología clásica en la pintura y escultura actuales*, presenta a la hija de Acrisio tumbada en una habitación lujosamente decorada de pinturas murales. Dánae está desnuda en posición de entrega. La escena se abre a través de una cortina que recoge una mujer, como en la obra de Tiziano. La lluvia de oro entra por una hipotética apertura que no está a la vista. El pintor utiliza un lenguaje realista.

La obra se centra en el momento de la caída de la lluvia de oro, y no aporta elementos nuevos en la representación del mito de Dánae.

[233] GONZÁLEZ GARCÍA, A., *El Resto*. 2000, p. 425.

1.
PABLO PICASSO
Dánae, 1962.
Linograbado, 26,9x34,8 cm.

2.
JUAN NAVARRO BALDEWEG
Lluvia de oro, 1985.
Óleo sobre tela, 200x200 cm.

3.
JUAN NAVARRO BALDEWEG
Dánae del velo, 1986.
Óleo sobre tela, 200x200 cm.

4.
DELIA PICCIRILLI
Dánae, 1988.
Técnica mixta sobre tela, 146x114 cm.

5.
CARLOS FRANCO
Dánae, s/a.
Óleo sobre lienzo, 200x190 cm.

5. 10. CENTAUROS

5. 10. 1. El mito

Los centauros son seres constituidos por un torso humano con cuerpo de caballo (a veces las patas delanteras son humanas). Son hijos de Centauro, hijo de Nefele e Ixión, y viven en Tesalia, en el monte Pelión. Son de naturaleza salvaje y amantes de la bebida, anárquicos e incontrolados, con excepción de Folos y Quirón, hijos respectivamente de Sileno y una ninfa, y de Cronos o Posidón y Fílira. Quirón y Folos son justos y respetuosos con las leyes y contrastan con los demás, que viven completamente al margen de la justicia, siempre inclinados a comportarse como locos.

Esta conducta produjo el enfrentamiento entre centauros y lápitas: en la boda de Pirítoo, rey de los Lápitas de Tesalia, con Hipodamía, los centauros fueron invitados pero, desacostumbrados como estaban al vino, se emborracharon e intentaron raptar a la novia y las demás mujeres Lápitas. En la batalla que siguió, fueron derrotados y expulsados al Peloponeso.

En otro episodio famoso –el primer testimonio del cual aparece en las *Tarquinias* de Sófocles– Hércules mata al centauro Neso, por intentar violar a su esposa cuando cruzaba con ella el río Eveno.

5. 10. 2. Las fuentes

Sobre el origen de los centauros escribe Apolodoro: "Cuéntase que Ixión se había enamorado de Hera e intentaba forzarla; a la denuncia de Hera, Zeus, que quería saber si era cierto, dio a una nube la imagen de Hera y la acostó junto a él. Y como se jactase de haberse unido a Hera, lo amarró a una rueda, y este es su castigo, ser llevado por ella en el aire a través de los vientos. La nube, fecundada por Ixión, dio a luz a Centauro."[234]

[234] APOLODORO, *Biblioteca…,* p. 216.

Homero menciona a Hipodamía y a Pirítoo como padres de Polipetes en la *Ilíada* (II 740-744), y añade que Hipodamía dio a luz a Polipetes el día en que Pirítoo castigó a los centauros y los expulsó del Pelión; menciona también la embriaguez del centauro Euritión, invitado de Pirítoo, que en ese estado cometió grandes imprudencias, por lo que le cortaron orejas y nariz, y así se produjo el enfrentamiento entre los centauros y los hombres. El relato del combate de los Lápitas contra los centauros aparece poco detallado en Hesíodo (*scut*. 178-179) y en Apolodoro (epit. I 21)[235]; pero el relato clásico por excelencia es el de Ovidio:

"El audaz hijo de Ixión se había casado con Hipodamía, y había invitado a los fieros Hijos de la Nube, tras preparar una fila de mesas, a recostarse para el banquete en su caverna bajo los árboles. Allí estaban los nobles de toda Hemonia, yo mismo también estaba allí, y la multitud alborotada llenaba con sus voces el palacio en fiestas. He aquí que cantan el Himeneo, los fuegos despiden humo en el atrio y la virgen, insigne por su belleza, avanza rodeada de un cortejo de matronas y jóvenes. Feliz llamamos a Pirítoo por tener esa esposa, y casi nos equivocamos en nuestro augurio. En efecto, tu corazón, oh Eurito, el más cruel de los crueles centauros, se inflama tanto por el vino, como por la visión de la virgen, y la ebriedad y la lujuria, mezcladas, se apoderan de ti. En un momento, volcadas las mesas, el banquete es pura confusión, y la recién casada es raptada por la fuerza, asida por el cabello. Eurito rapta a Hipodamía, y los demás cada uno a la que prefería o a la que pudo: era una escena propia de una ciudad conquistada. Toda la casa resuena con gritos de mujeres. Todos nos levantamos inmediatamente, y Teseo dice el primero: '¿Qué locura te agita, oh Eurito, que atacas a Pirítoo en mi presencia, y ofendes, sin saberlo, a dos en uno?' Y para que sus palabras no fueran recordadas como vanas, el magnánimo héroe aparta a quienes se le oponen y arrebata la raptada esposa a los furiosos centauros. Eurito no le contesta: en efecto, no podría justificar con palabras semejante atropello; pero se lanza contra el rostro del vengador con la violencia de sus puños y golpea su noble pecho. Casualmente, había ahí cerca una antigua crátera con los flancos encrespados de figuras en relieve: el Egida la levanta, irguiéndose aún más alto, y la arroja a la cara de su adversario. Vomitando por la boca y por las heridas grumos de sangre mezclada con cerebro y vino, Eurito patalea tendido sobre la arena. Los hermanos biformes se enardecen ante esta muerte y gritan al

[235] RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología…,* p. 313.

unísono, con una sola voz: '¡A las armas! ¡A las armas!' El vino les daba ánimos, y la batalla comienza con un vuelo de vasos, de frágiles jarros y cóncavos aguamaniles arrojados como proyectiles, objetos destinados hace un momento al banquete, ahora aptos para la guerra y la matanza."[236]

De este modo comienza el combate entre centauros y lápitas. El relato de Ovidio es extenso y detallado. Aparecen los nombres de cincuenta y seis centauros y veintitrés lápitas.

Relatos breves o meras referencias hay en Higinio (*Fab.* 33), en Virgilio (*Aen*. VII 304 s., *Georg*. II 455), y también en Horacio y Pausanias.

El episodio de Neso y Deyanira lo encontramos también en Ovidio: "En efecto, el hijo de Júpiter se dirigía de vuelta hacia las murallas de su patria junto con su nueva esposa, cuando llegó a la rápida corriente del Eveno. El río estaba más lleno que de costumbre, crecido por las tormentas invernales, lleno de remolinos e impracticable. Hércules no temía por sí mismo, pero estaba preocupado por su esposa; entonces apareció Neso, de miembros vigorosos y experto en vadear ríos, y le dijo: 'Ella llegará a la otra orilla con mi ayuda, Alcida. Tú cruza a nado, empleando tus fuerzas.' El aonio entregó a Neso a la asustada joven calidonia, que estaba pálida de miedo, temerosa del río y del propio centauro. Acto seguido, tal como estaba, cargado con su aljaba y con la piel de león (pues ya había arrojado a la otra orilla la maza y el curvo arco), dijo: '¡Puesto que ya he empezado con los ríos, venzamos a este también!', y no titubeó un instante ni buscó el punto en que las aguas estuvieran más tranquilas, ni quiso dejarse llevar ayudado por la corriente. Cuando ya estaba en la orilla, mientras recogía el arco que antes había arrojado, reconoció la voz de su esposa, y mientras Neso se disponía a escapar con la que le había sido confiada, le gritó: '¿Adónde crees que te lleva esa vana confianza en tus pies, oh bruto? ¡A ti te digo, Neso biforme! ¡Hazme caso, y no robes lo que es mío! ¡Y si por mí no sientes ningún respeto, por lo menos deberían disuadirte de una unión ilícita las vueltas que da tu padre. Pero no podrás huir, aunque confíes en tus cualidades equinas: no es con los pies con lo que te voy a alcanzar, sino con las armas!' Y confirmó sus últimas palabras con hechos, atravesándole la espalda con una flecha mientras huía. El ganchudo hierro sobresalía por el pecho, y al extraerlo la sangre brotó por los dos agujeros, mezclada con el infecto veneno de la Hidra de Lerna. Neso recogió

[236] OVIDIO, *Metamorfosis*. *Libro XII*. 1997, pp. 398-399.

esta sangre y dijo para sí: '¡Pues no moriré sin venganza!', y entregó como regalo a la joven raptada su túnica empapada en cálida sangre, diciéndole que era un estímulo para el amor."[237]

5. 10. 3. Las representaciones

Los centauros no son ni héroes ni dioses. Quirón –y en menor medida, también Folos– representa el extremo de la cultura, mientras que el resto de los centauros representan la naturaleza en sus formas más impredecibles y anticulturales.

Según Kirk, en la medida en que una de sus mitades eran caballo, simbolizaban tanto el aspecto salvaje de la naturaleza –los caballos son peludos, veloces, a veces difíciles de controlar y potentes en sentido sexual– como su lado más benigno –también son amistosos con los hombres, de apariencia impresionante, de mirada contemplativa y son un signo de posición social–.[238] También señala que es posible que la idea de semejantes seres mixtos como espíritus de la naturaleza salvaje fuera una invención griega, y lo explica de la siguiente manera: "Los centauros auténticos son extremadamente raros, si no totalmente ausentes, en los sellos cilíndricos asiáticos, a pesar de la enorme proliferación en ellos de demonios mixtos y dioses teratomórficos; y en el arte egipcio son totalmente desconocidos. Hombres-toro sí que son corrientes en las escenas míticas grabadas en los sellos de la dinastía de Agade, y pudieran a veces representar el Toro Celeste de la epopeya de Gilgamesh o sus antecedentes; pero no hay ningún indicio similar de que existiera un desarrollo tan rico de un mito como el de los centauros griegos. Quedan muchas dudas por aclarar, pero sea cual sea la opción que se tome –influencia neolítica sobre los protogriegos de los Balcanes o desarrollo imaginativo griego a partir de los caballos asiáticos a finales del segundo milenio–, los centauros, en su forma mítica plenamente desarrollada, tienen todo el aspecto de ser un fenómeno peculiar griego, y pocos son los capítulos de la mitología griega de los que se pueda decir lo mismo."[239]

---

[237] OVIDIO, *Metamorfosis*. *Libro IX*. pp. 310-312.
[238] KIRK, G. S., *El mito*. 1985, p. 168.
[239] *Ibídem,* p. 165.

Desde el punto de vista simbólico, los centauros constituyen la inversión del caballero, es decir, la situación en que el elemento inferior (fuerza cósmica no dominada por el espíritu, instintos, inconsciente) domina plenamente.[240]

En el arte figurativo de la Antigüedad, los centauros se representan desde la época arcaica. La Centauromaquia, símbolo de la batalla entre salvajismo y civilización y, en sentido político, entre bárbaros (persas) y griegos, es el episodio más representado. Aparece en frisos y metopas posteriores a las guerras entre griegos y persas (492-480), como en el templo de Zeus en Olimpia, en Hefesteion y Partenón de Atenas, y en el templo de Poseidón en Sunión. Desde el siglo V aparecen en el cortejo de Dioniso. Su doble naturaleza –mitad hombres y mitad caballos– no siempre se ha representado de manera uniforme: en el arte griego, los centauros "buenos" poseen pies de hombre y a veces van vestidos como hombres (como en Olto, c. 520, Museo de Louvre, París). En las épocas helenística y romana, aparecen las centauras[241] o centauresas, creadas entonces como las parejas femeninas de los centauros,[242] figuras que rodean a Dioniso y simbolizan la vida pura en la naturaleza.

Filóstrato el viejo nos ofrece una descripción de las centauresas y de los centauros niños, figuras que encontramos solamente en la obra de Pablo Picasso: "Tú te creías que el linaje de los centauros provenía de los árboles, de las rocas o, todo lo más, por Zeus, de las yeguas; éstas, según se dice, fueron fecundadas por el hijo de Ixión, gracias al cual los centauros cobraron su nuevo e híbrido aspecto. Pero en realidad tuvieron madres y esposas de su misma raza, y potrillos con apariencia de bebés, y un hogar agradabilísimo. Pienso, en efecto, que no te disgustará el monte Pelio, la vida que transcurre en sus laderas y la espesura de fresnos que, alimentada por el viento, proporciona ramas rectas y de punta irrompible. Bellísimas son las grutas y las fuentes, al igual que las centauresas que junto a ellas se encuentran, semejantes a náyades, si dejamos de lado su condición equina, y parecidas a Amazonas, si las consideramos en su doble naturaleza; lo delicado de sus formas femeninas se robustece al juntarse con sus partes de yegua.

De los centauros niños que aquí se ven, unos yacen envueltos en pañales, otros se los han quitado, éstos parecen llorar, ésos están encantados mamando, aquéllos

[240] CIRLOT, J. E., *Diccionario…*, p. 124.
[241] En las fuentes no se mencionan las centauras, solo existen centauros varones.
[242] En la pintura del siglo XX encontramos una centaura solamente en la obra de Picasso.

brincan debajo de sus madres mientras esos otros se abrazan a las que arrodillan, y uno le tira una piedra a su madre, pues ya apunta en él la insolencia. Aún no han adquirido su apariencia definitiva, pues todavía son lactantes; pero los que saltan muestran ya cierta aspereza, y les han empezado a crecer la crin y unas pezuñas incipientes.

¡Qué bellas son las centauresas, incluso en sus partes equinas! Unas surgen de yeguas blancas, otras se adaptan a yeguas bayas, y a otras, en fin, el artista les ha pintado un pelaje con manchas, pero tan brillante como el del caballo mejor cuidado. Hay incluso una blanca centauresa que surge de una yegua negra, y el contraste de los colores contribuye a realzar la belleza del conjunto."[243]

La descripción de Filóstrato nos ofrece una imagen idílica de la vida de los centauros; la imagen de las bellas centauras parece un motivo que ha interesado más a las artes plásticas por la insólita mezcla del cuerpo femenino y del cuerpo de yegua. Luciano también describe un cuadro en el que aparece representada una centaura, motivo que se retoma en el Renacimiento en la obra de Botticelli *La calumnia de Apeles* (1495, Uffizi, Florencia) y Calístrato ofrece una descripción de una estatua de centauro en sus *Descripciones.*

En la Edad Media el centauro es considerado como símbolo del paganismo, y la lucha entre centauros y leones –que simbolizan la fe– se representa en capillas. Aparecen centauros en una pintura de caza de ciervos en St. Giles (s. XII), según una miniatura en un manuscrito de Arato, y en la Anunciación de Santiago de Compostela.[244] También se convirtieron en emblema de los instintos desenfrenados y el Renacimiento heredó esa tradición.

Como símbolo de la barbarie y de los instintos aparecen junto a Atenea, que simboliza la civilización y la razón. En el cuadro *Minerva y Centauro*, de Botticelli, Minerva agarra a un centauro por el pelo; se trata probablemente de una alegoría de la sabiduría.

Los centauros aparecen más a menudo en la pintura que en la escultura: Piero de Cosimo (ca. 1505-1507), Rubens (1636-1638), Molinari (ca. 1698), Ricci (1705), Tiepolo (1791), Mengs (1756), Odilon Redon (1883 y 1885), Böcklin (una serie de

[243] FILÓSTRATO, El Viejo, *Imágenes*. 1993, p. 97.
[244] MOORMANN E. M., y UITTERHOEVE, W., *De Acteón…*, p. 84.

lienzos en la mitad del s. XIX), Morau (1890), De Chirico (1923), son algunos de los artistas que usaron la figura del centauro en su obra.

5. 10. 4. Las obras (Picasso, Dalí, Varo, Granell, Pérez Villalta)

PABLO PICASSO

Neso y Deyanira, 1920

Punta seca sobre papel, 25x32,4 cm. (fig. 1)

Entre el 11 y el 22 de septiembre de 1920 Picasso realiza una serie de seis dibujos, utilizando distintas técnicas, sobre el tema de Neso y Deyanira, también conocido como *El rapto*. La versión definitiva es la que aquí se presenta, dibujada a punzón de plata sobre papel cuché blanco.

La importancia de esta composición reside en el hecho de que Picasso se preocupa aquí por primera vez –algo que hará más tarde en obras como *La muerte de Orfeo*, *La muerte de Acteón* y *Eurídice mordida por una serpiente*– de ilustrar un episodio concreto de la mitología clásica.

La escena representa el momento en que el centauro Neso se dispone a raptar a Deyanira, esposa de Hércules, cuando la ayudaba a cruzar el río Ereno. La intención narrativa queda bien clara y contrasta con otras representaciones de centauros, fuera de mitos concretos, en la producción gráfica y pictórica de Picasso. El dibujo se realiza mediante trazos claros. Neso se representa con una expresión de brutalidad en el rostro y Deyanira con un gesto de desesperación. El río se insinúa mediante dos líneas horizontales que constituyen toda la ambientación espacial del suceso. La colocación diagonal del cuerpo de Deyanira recuerda *El rapto de las hijas de Leucipo* de Rubens.

La serie de dibujos con Neso y Deyanira puede tener relación con las reproducciones de yeso de las metopas del Partenón que adornaban la casa donde vivió Picasso entre 1913 y 1916.[245]

[245] SPIES, W., *Picasso. Pastels, dessins, aquarelles*. 1986, p. 34.

PABLO PICASSO

Hércules da muerte al centauro Neso, 1930

Aguafuerte, 31,3x22,4 cm. (fig. 2)

Hércules da muerte al centauro Neso es otro ejemplo de narratividad pictórica ligada a la mitología en la obra de Picasso.

Con un dibujo preciso y claro se representa en primer plano a Hércules matando a Neso, que está arrodillado y en una postura que indica sufrimiento y tensión. Detrás de ellos Deyanira tiene en las manos la tela que le regaló Neso poco antes de caer en las manos de Hércules. Es la tela que dará muerte al héroe, según las fuentes.

Picasso sigue el mito aportando detalles narrativos, como la presencia de Deyanira. La figura del centauro es la que encontramos en las fuentes, lejos de ser todavía la criatura alegre de la serie *Antípolis*.

SALVADOR DALÍ

Familia de centauros marsupiales, 1940

Óleo sobre lienzo, 35,6x31 cm. (fig. 3)

Dalí utiliza en esta obra el motivo de los centauros dotándolos de nuevas características, mediante una idea completamente original y sin antecedentes conocidos en el nivel iconológico.

Tres centauros, dos de los cuales son hembras, en posturas manieristas dedican toda su atención a los niños que llevan en sus vientres (niños que no son niños-centauros sino niños humanos). La escena se desarrolla en una playa rocosa y está dotada de una atmósfera onírica. El lenguaje pictórico es surrealista y la composición es triangular. Se podría decir que Dalí ha tomado como ejemplo pinturas barrocas de batallas con caballos, pero no se puede hablar de una influencia concreta.

REMEDIOS VARO

Paisaje, torre, centauro, 1943

Mixta sobre papel, 35x25,5 cm. (fig. 4)

En una construcción extraña y fantástica en dos niveles, con vegetación alrededor, aparece un pequeño centauro en la parte que une los dos niveles. La presencia del centauro, con la apariencia tradicional del ser mítico, no se explica por ninguna necesidad narrativa. La obra *Paisaje, torre, centauro* no se ocupa de ningún tema mitológico y el centauro se incluye en el mundo pictórico personal de Remedios Varo sin ninguna otra conexión con la mitología griega.

EUGENIO GRANELL

El suplicio del centauro en el desierto, 1944

Tinta china sobre papel, 21,5x29 cm. (fig. 5)

El suplicio del centauro en el desierto, obra de la etapa de juventud de Granell, es la primera suya donde aparece un centauro. Aunque evita la narratividad y prefiere la presentación de figuras y personajes con autonomía plástica, la presente obra ofrece rasgos narrativos. Un centauro –o más bien centaura– está en el desierto. Tiene de humano solamente el rostro y no el torso entero, como ocurre con los centauros míticos. Sobresale el pecho femenino, de donde brotan plantas. Al fondo, una cabeza de caballo en el suelo y una planta con cabeza de mujer, componen una escena inquietante y surrealista. El centauro de Granell tiene la mitología como pretexto, pero no mantiene ninguna relación con ella.

PABLO PICASSO

Batalla con centauros, 1946

Tinta y guache sobre papel, 66x50,5 cm. (fig. 6)

Después de *Neso y Deyanira* y *Hércules da muerte al centauro Neso*, la figura del centauro reaparece en la obra de Picasso dentro del contexto mitológico.

Los dos centauros de la presente obra son esquemáticos y lineales y como los de la serie *Antípolis*; pero su actitud es totalmente distinta. Aquí son violentos y llevan armas. El centauro de la parte izquierda presenta una particularidad: tiene cabeza de fauno y no de ser humano. El de la derecha es más convencional, con cabeza humana y postura de enfrentamiento.

PABLO PICASSO

Los Centauros

Tras su afinidad e identificación con el Minotauro en la década de los treinta[246], Picasso ha vuelto a encontrar un *alter ego* en uno de los seres míticos que pueblan las obras de la serie *Antípolis*: el centauro. En la serie de *Antípolis* los centauros están sacados de su contexto mitológico, no son seres violentos, viven en las playas y los bosques, se divierten y juegan con mujeres y niños. En las siguientes obras mencionadas el motivo del centauro se mantiene sin alteraciones: esquemáticamente lineales, los centauros picassianos se convierten a partir de 1947 en figuras creadas para su mundo pictórico personal. Particular interés tienen las figuras de las centauras, cargadas de erotismo y únicas en la pintura del siglo XX. Obras de Pablo Picasso con la figura del centauro como protagonista son:

– *Minotauro atacando a una amazona*, *Suite Vollard* (también titulado *Minotauro enamorado de una mujer-centauro*), 1933. Aguafuerte sobre plancha de cobre sobre papel, 19,4x26,8 cm.

– *Los centauros*, 1946. Lápiz sobre papel, 50,5x66 cm. (fig. 7)

[246] Un centauro aparece en un grabado de la serie *Suite Vollard*, *Escultor en reposo ante un centauro y una mujer* (1933, cobre, aguafuerte, 19,4x26,8 cm.). Curiosamente el centauro presenta las mismas características que el Minotauro: se representa como una escultura, pero es tierno, besando a una mujer, a pesar de su biformidad.

– *Mujer y centauros con pájaros*, 1946. Lápiz sobre papel, 50,5x66 cm. (fig. 8)

– *Mujer y centauro sosteniendo un pequeño fauno*, 1946. Lápiz plomo, 51x66 cm.

– *Mujer y centauro sosteniendo un pequeño fauno*, 1946. Lápiz plomo, 50,5x66 cm.

– *Mujer raptada por un centauro*, 1946. Lápiz plomo, 51x65,7 cm.

Centauros y mujer asando peces, 1946. Lápiz plomo, 51x66 cm.

– *Tríptico: Sátiro, Fauno y Centauro*, 1946. Óleo y ripolín sobre fibrocemento, 250x360 cm. (fig. 9)

– *Los faunos y la centaura*, 1947. Litografía, 46x64. (fig. 10)

– *Centauro y bacante*, 1947. Litografía, 48x54 cm. (fig. 11)

También, la figura del centauro aparece en *La joie de vivre* (1946).

PABLO PICASSO

Dos Contes, 1947.

Lámina 1: *Nacimiento del pequeño centauro*, 1947
Grabado al buril, 33,6 x26,4 cm. (fig. 12)

En esta lámina Picasso retoma el formato de tira cómica conocido como *aleluya*, es decir, crea una sucesión de viñetas en una misma hoja de papel.[247]

La narración empieza por la parte alta izquierda. En una cama está la madre convaleciente, mientras una mujer mayor que sostiene un plato en la mano, se ocupa de ella. Justo al lado dos mujeres están hablando: una de ellas tiene en sus manos al pequeño centauro recién nacido, y la otra está lamentando la mala suerte de la madre. En el centro de la hoja, un hombre –¿el narrador?– está arrodillado con la cabeza entre las manos y parece estar lamentando algo. Un burro y varios objetos de uso doméstico completan la escena. El dibujo es esquemático pero con detalles de humor: las mujeres están vestidas como las isleñas del Mediterráneo oriental, y la postura del pequeño centauro tiene la gracia de un recién nacido.

[247] Una manera de representar sucesos narrativos tan antigua como las metopas de la Antigüedad o los retablos cristianos.

Lámina 2: *Los distintos oficios del centauro: picador, caballo de carreta y maestro de escuela*, 1947.
Grabado al buril, 33,6x26,4 cm. (fig 13)

En la segunda lámina el formato aleluya tiene una particularidad: las tres escenas diferentes se separan claramente mediante líneas.

La primera escena, que ocupa toda la parte izquierda de la hoja, presenta al centauro como picador y al toro –mucho más pequeño de tamaño– intentando atacarle. La figura del centauro como picador resulta muy original e imaginativa.

En la parte derecha superior se representa al centauro risueño tirando de una carreta, y en la parte inferior haciendo de maestro con un libro en las manos y dos niños. El dibujo es más detallista y tiene un estilo claramente diferente que la primera lámina. La figura del centauro tiene como precedente al centauro de 1946.

EUGENIO GRANELL
El discurso del centauro a los filósofos, 1976
Óleo sobre lienzo, 53x76 cm. (fig. 14)

La pintura de Granell está llena de elementos simbólicos y de figuras con artilugios mecánicos. *El discurso del centauro a los filósofos* presenta una escena que en realidad no existe en la mitología; es una creación del propio artista, algo que no nos sorprende ya que siempre han prevalecido en su pintura la libertad, la fantasía, las asociaciones libres y la sensibilidad hacia lo maravilloso. El caballo constituye un elemento esencial en su obra. Así lo demuestran cuadros como *El encuentro original entre el indio y el caballo* (1946), *Animal acosado por los insectos* (1951), *Caballito japonés* (1952), *El caballo respetuoso con las damas* (1974), *El caballo del Greco retorna a Toledo* (1983); y la figura del filósofo también: *Lapidación de Hipatia, filósofa* (1981), *Las andanzas del filósofo solitario* (1983), *El filósofo autodidacta* (1983).

El discurso del centauro a los filósofos contiene casi todas las características de la pintura de Granell de esta época: figuras recargadas y pomposas encima de

pedestales, colores intensos con líneas de dibujo negro que vertebran las imágenes y un gran sentido de humor.

Cuatro figuras –los filósofos– están mirando fijamente la figura central del cuadro: el centauro. Éste, medio figurativo medio traducido a lenguaje de cómic, está de pie encima de unas rocas verdes.

Según César Antonio Molina, Granell pertenece al surrealismo contemporáneo pero –como los orígenes en parte de este movimiento– su imaginación proviene de mucho más allá, de toda una conciencia colectiva cultural.[248] También comenta las figuras inconfundibles de la pintura de Granell y afirma que su alta estilización coincide con la posible identificación entre los cuerpos informes y la representación terráquea que ellos mismos comportan: "Al fin, las pinturas de Granell, las figuras que en ellas podemos vislumbrar, se recorren a sí mismas, pues ellas mismas, como diría Foucault, son la mitad posible de una atlas universal, como cuerpos que son o fueron[249].

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

Centauros y Lapitas, 1983
Acrílico sobre papel, 50x140 cm. (fig. 15)

En forma de friso narrativo, Guillermo Pérez Villalta presenta el combate entre centauros y lapitas. Con la técnica de acrílico sobre papel imita el relieve de las metopas antiguas; podríamos afirmar que se inspira directamente en las metopas del Partenón. El único elemento "nuevo" son las lanzas que llevan los centauros y los lápitas en las manos: son lanzas de colores vivos, rojo, amarillo y verde. Son las mismas lanzas coloradas que aparecen en *Perseo* (1988). La escena se divide en tres compartimentos diferentes de donde se abren puertas y ventanas. La obra tiene claras influencias del arte clásico y parece más un ejercicio de estilo que una obra original.

[248] MOLINA, C. A., "Una gran escenografía metafísica". En Cat. de Exp., *Eugenio Granell.* 1999, p. 17.
[249] *Ibídem*, p. 18.

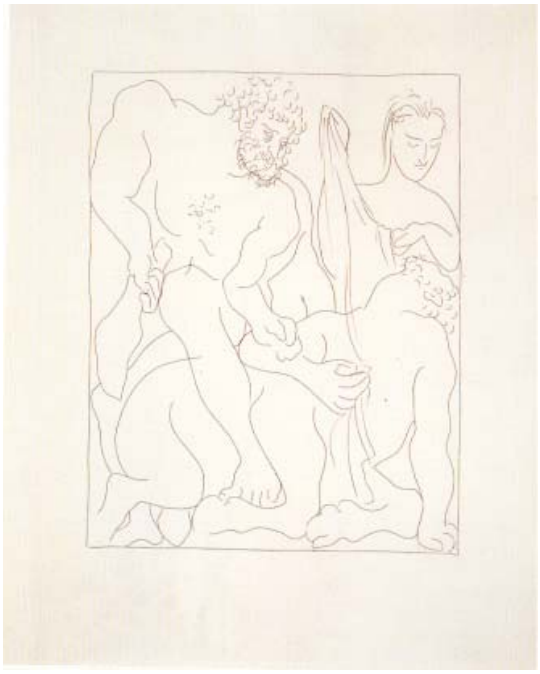
EUGENIO GRANELL

Centauro excitado, 1985

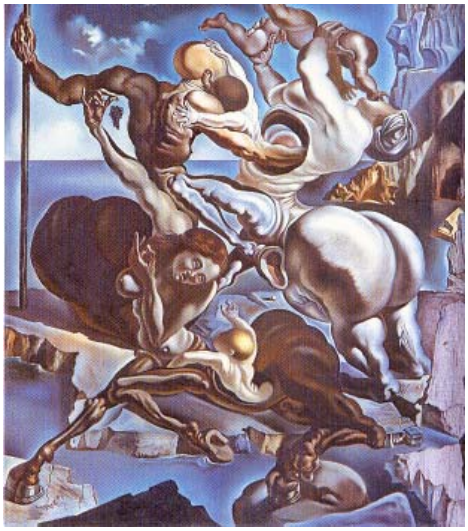
Tinta china sobre papel, 12,2x7,7 cm. (fig. 16)

Incluido en su obra gráfica de los últimos años, el *Centauro excitado* es más figurativo que el centauro que aparece en *El discurso del centauro a los filósofos*, y definidamente un ser mitológico, dominado por sus impulsos. Se distinguen las cuatro patas dle caballo y las dos manos. Como ocurre en las obras de Picasso, el centauro de Granell está sacado de todo contexto mitológico y parece una figura cómica. El centauro se presenta en el momento de la excitación, situación acorde con el carácter impulsivo de los centauros de la mitología.

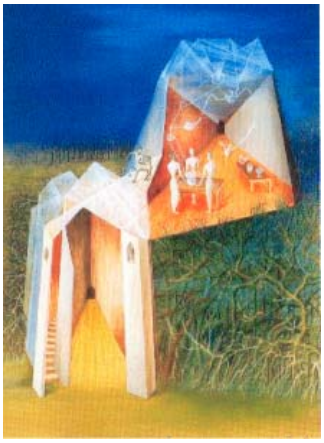
1.
PABLO PICASSO
Neso y Deyanira, 1920.
Punta seca sobre papel, 25x32,4 cm.



2.
PABLO PICASSO
Hércules da muerte al centauro Neso, 1930.
Aguafuerte, 31,3x22,4 cm.

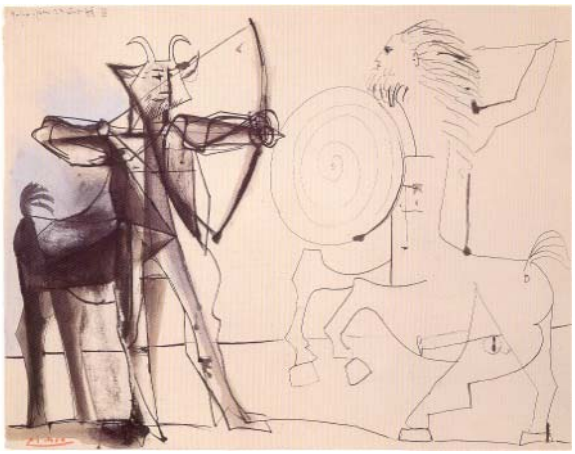


3.
SALVADOR DALÍ
Familia de centauros marsupiales, 1940.
Óleo sobre lienzo, 35,6x31 cm.

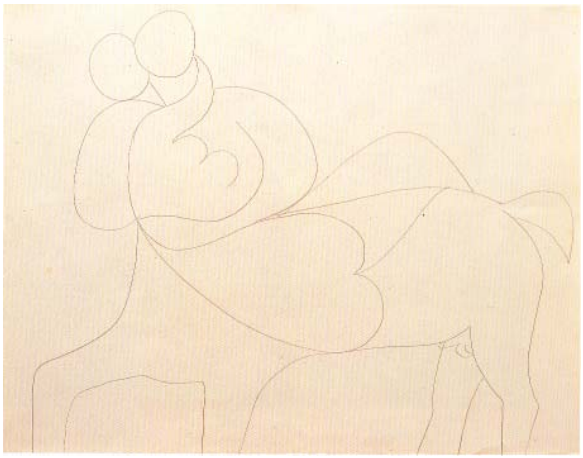


4.
REMEDIOS VARO
Paisaje, torre, centauro, 1943.
Mixta sobre papel, 35x25,5 cm.

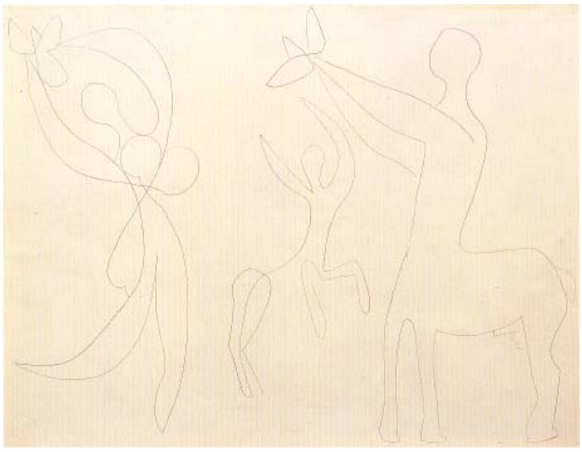
5.
EUGENIO GRANELL
El suplicio del centauro en el desierto, 1944.
Tinta china sobre papel, 21,5x29 cm.



6. PABLO PICASSO
Batalla con centauros, 1946.
Tinta y guache sobre papel, 66x50,5 cm.



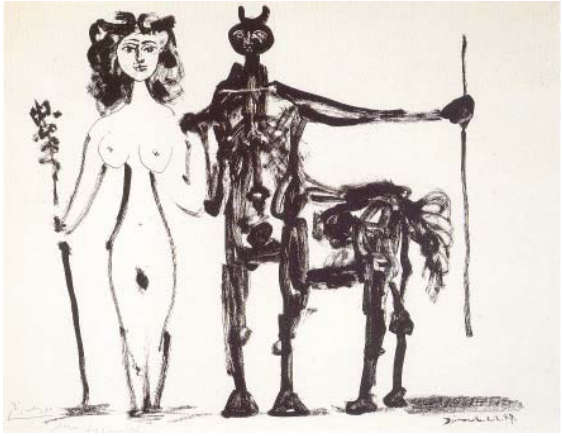
7. PABLO PICASSO
Los centauros, 1946.
Lápiz sobre papel, 50,5x66 cm.



8.
PABLO PICASSO
Mujer y centauros con pájaros, 1946.
Lápiz sobre papel, 50,5x66 cm.

9.
PABLO PICASSO
Tríptico: Sátiro, Fauno y Centauro, (detalle), 1946.
Óleo y ripolín sobre fibrocemento, 250x360 cm.

10.
PABLO PICASSO
Los faunos y la centaura, 1947.
Litografía, 46x64.

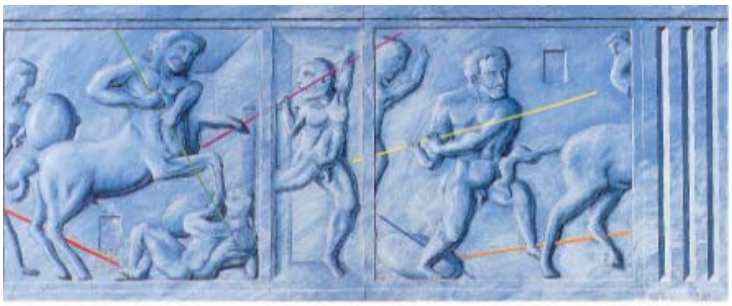


11.
PABLO PICASSO
Centauro y bacante, 1947.
Litografía, 48x54 cm.

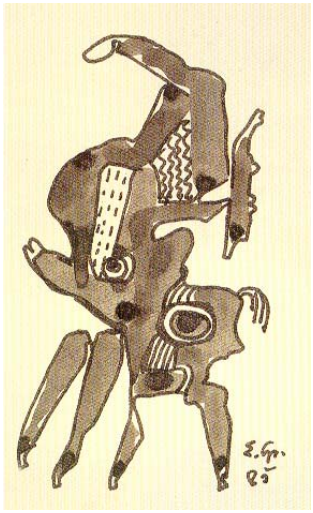
12.
PABLO PICASSO
Dos contes: Nacimiento del pequeño centauro, 1947.
Grabado al buril, 33,6x26,4 cm.

13.
PABLO PICASSO
Dos contes: Los distintos oficios del centauro, 1947.
Grabado al buril, 33,6x26,4 cm.

14.
EUGENIO GRANELL
El discurso del centauro a los filósofos, 1976.
Óleo sobre lienzo, 53x76 cm.



15.
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
Centauros y Lapitas, 1983.
Acrílico sobre papel, 50x140 cm.



16.
EUGENIO GRANELL
Centauro excitado, 1985.
Tinta china sobre papel, 12,2x7,7 cm.

5. 11. BACANTES, NINFAS Y SÁTIROS

Si el vino desaparece, se acabó la diosa
Cipris y escasos serán los goces de los
hombres.

Eurípides, *Las Bacantes*

5. 11. 1. Los mitos

Dioniso o Baco, hijo de Sémele y de Zeus, nace antes de completar la gestación por la muerte de su madre[250], y, para completarla, Zeus se lo introduce en su propio muslo, donde lo cose, y de donde lo saca al cumplirse los nueve meses desde la concepción. Baco, a pesar de ser su madre una mortal, se considera dios inmortal. Su nombre más antiguo es Dioniso[251], nombre que se mantiene en griego a lo largo de toda la Antigüedad[252]. Baco inventa la vid, Hera le persigue enloqueciéndole, y en ese estado recorre Egipto y Siria y llega a Frigia, donde es purificado por Cibeles, que le enseña los rituales orgiásticos y le proporciona los instrumentos apropiados para celebrarlos: flauta, tambor, platillos, castañuelas y el tirso.

De entre todas las hazañas de Baco, las más importantes son dos: la conquista del oriente hasta la India, y la instauración en Grecia de su propio culto mediante los ritos llamados Βακχεια (*Bacchanalia* en latín y de ahí Bacanal) u orgías, castigando a quienes se oponían a las delirantes y frenéticas ceremonias. Las Bacantes o Ménades son las acompañantes de Baco, que dominadas por la posesión dionisíaca en estado de trance (*manía*), se reúnen en grupos en las montañas para celebrar los misterios del dios. Forman coros tanto de mujeres alegres e inofensivas como de una violencia extrema que puede aniquilar a quien se opone a ellas, como en los casos de Orfeo y Penteo.

---

[250] Cuando Hera se enteró de la infidelidad de su marido, decidió vengarse y tomando la apariencia de la nodriza de Sémele, la convenció de que pidiese a Zeus que se reuniera con ella con la misma grandeza y los mismos atributos con que lo hiciera con su esposa. Zeus cayó en la trampa de Hera y se presentó lanzando truenos y rayos, que no hacían daño a su hermana, esposa y divina Hera, pero que a Sémele la incendiaron e aniquilaron, sin que Zeus pudiera hacer nada para impedirlo.

[251] También se llama Dimétor (el de las dos madres, *bimatris* en latín), Pirígenes (nacido del fuego), Disótoco (el dos veces nacido), Merórrafes (cosido en el muslo), Lieo (el que relaja), Bromio (el del trueno), Leneo (el de los lagares), Niseo (criado por las ninfas de Nisa), Euhio y Euhan (nombres ambos relacionados con el grito ritual de las Baquías), Nictelio (el nocturno), Eleleo (relacionado con otro grito ritual, algo menos frecuente, de las Baquías) y Tioneo (como hijo de Tione o Sémele) (RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología…*, pp. 175-176).

[252] En latín se utiliza la trascripción *Bacchus* del segundo nombre griego del mismo dios, que aunque aparece más tardíamente, llega casi a igualarse en frecuencia, incluso en griego, con el nombre de Dioniso.

Los sátiros, compañeros de Baco, son seres de figura semi-animal, como los centauros y el Minotauro, generalmente con patas, orejas y cuernos de macho cabrío y cola de caballo. Los sátiros más importantes son Marsias y Sileno, y por este último no es raro llamar silenos a los sátiros en general; también se llaman faunos y silvanos, por los nombres latinos *Fauni* y *Silvani,* más corrientes en latín que las transcripciones del griego *satyri* y *sileni*[253]. De los sátiros no parece haber genealogía, aunque sí la hay de Marsias y Sileno.

Las ninfas, hijas de Zeus, son divinidades jóvenes y bellas y comprenden diversos grupos: náyades o ninfas de las fuentes y arroyos de la montaña, generalmente hijas de un río, y subdivididas en crénides o de las fuentes y epipotámides o de los ríos; dríades o hamadríades, ninfas de las encinas o de los árboles en general, cuya vida, de algún modo ligada a un determinado árbol, termina al morir éste; antríades o ninfas de las cuevas; alseides o de los bosques; oréades o de los montes; perimélides (o epimélides) o del ganado menor; limónides o de los prados etc.[254] Los dos primeros grupos –las náyades y las dríades– son los más importantes pero es muy común que no se especifique a qué grupo pertenecen[255]. Personifican la fecundidad, la gracia y la vitalidad de la naturaleza. Como divinidades secundarias, acompañan normalmente a los dioses y diosas, o bien son servidoras de otras ninfas de rango superior, como Calipso, Circe, Nisa o Enone.

5. 11. 2. Las fuentes

El relato sobre el nacimiento de Baco lo encontramos en Apolodoro, en Ovidio (*Met.*, III 273-286), en Higinio (*Fáb*. 167 y 179) y en Nonno (VII 180-263). La descripción de las bacantes la encontramos en *Las Bacantes*, de Eurípides:

"[...] Todas dormían descuidadas, descansando unas en hojas de abeto, otras en hojas de encina, apoyando humildemente sus cabezas en el suelo, y en distintas actitudes, no, como tú dices, ebrias por las libaciones y por el sonido de las flautas para entregarse a la diosa Cipria en las solitarias selvas. [...] Ellas, entonces, sacudiendo el profundo sueño que cerraba sus ojos, se levantaron con maravillosa modestia, tanto las

[253] RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología*..., p. 96.
[254] *Ibídem*, pp. 94-95.
[255] *Ibídem*, p. 95.

más jóvenes como las de más edad y las vírgenes no casadas. Primero desataron sus cabellos, y cubrieron sus hombros, y se pusieron las pieles de ciervo, sin lazo alguno, ciñéndolas después con serpientes, que les besaban las mejillas. Otras tenían en sus brazos cabritillos o fieros lobeznos, y les daban blanca leche, sin duda recién paridas que habían abandonado sus hijos, según era de presumir de sus hinchados pechos, y se pusieron coronas de hiedra y de encina y de florida férula. Una de ellas tomó su tirso e hirió una piedra, de la cual brotó clara corriente; otra dejó caer la férula y el dios hizo salir una fuente de vino, y las que apetecían leche para entregarse a la diosa Cipria en las solitarias selvas la tenían abundante, y de los tirsos de hiedra corría dulce miel, de tal suerte, que si la hubieses visto, con tus ardientes votos habrías llamado al dios que ahora rechazas. [...] Ellas a la hora acostumbrada, aprestaban ya sus tirsos para celebrar las bacanales invocando a un tiempo a Iacco, hijo de Zeus, y a Bromio, y el monte entero comenzó a bailar entonces, arrastrando en su curso a fieras y a cuanto contenía. [...] Te hubieras maravillado de ver a una que tenía en sus manos una vaquilla de hinchada ubre, partida por medio y mugiendo todavía, mientras las otras desgarraban a las restantes y hubieras contemplado sus costillas o sus pezuñas hendidas diseminadas aquí y allí, y los pedazos de sus carnes palpitantes, que en los abetos manaban sangre. Los toros feroces, que furiosos embestían antes con sus cuernos, yacían tendidos en tierra, por mano de innumerables doncellas, y las pieles que los cubrían, hechas pedazos en un abrir y cerrar los ojos. Después, cual bandada de aves que levantan por los aires su vuelo, se extendieron por la ancha llanura que a orillas del Asopo da a Tebas abundantes cosechas, y atacando como enemigos a Hysias y Erytras, a la falda del Citerón, todo lo destruyen y lo saquean: arrebatan a los niños de sus casas, y cuanto cargan en sus hombros sin ataduras, ya fuese de bronce, ya de hierro, ni se mueve ni se cae en el obscuro suelo: fuego radiaban sus cabellos y, sin embargo, no los abrasaba."[256]

Las ninfas en general se consideran hijas de Zeus sin más precisiones, en varios pasajes de Homero y de Hesíodo. En cuanto a su número, las que acompañan a Ártemis (Diana) son estimadas en ochenta por Calímaco (*Hymn*. *Dian*. 13 y 15), en un centenar por Gratio (*Cyneg*. 16) y en un millar por Virgilio (*Aen*. I 498). Uno de los episodios más famosos en que interviene una dríade sin genealogía conocida, es el de Orfeo y

[256] EURÍPIDES, "Las Bacantes". En EURÍPIDES, *Las siete tragedias*. 1982, pp. 211-213.

Eurídice, aludido por primera vez, sin mencionar el nombre de la ninfa, en la *Alcestis* de Eurípides (vv. 357-362). Otra ninfa con nombre propio es Liríope, madre de Narciso.

5. 11. 3. Las representaciones

En la copa del pintor de Brigos (c. 480 a. C.) las bacantes van coronadas de plantas, danzando y tocando varios instrumentos. A veces van acompañadas de sátiros hasta que se produce un cambio, hacia el 500 a. C., donde se representan rechazándoles.

Los bacanales, descrito como rito orgiástico en honor del dios, se representan con frecuencia en la cerámica antigua y también a partir del Renacimiento[257]. La obra de Tiziano *Los andrianos* (1518-1519) sigue de cerca el texto de Filóstrato en que se describe una fiesta en honor de Baco en la isla de Andros[258]. La fiesta báquica desde el siglo XVI hasta el XVIII simboliza el ideal de la juventud y la belleza, la alegría natural y la liberación de las preocupaciones. En el Museo de Prado se encuentran las siguientes obras con fiestas báquicas: las obras de Poussin *La bacanal*, *Baco beodo* y *Escena báquica*; *El triunfo de Baco*, de José Ribera; *La bacanal*, de Tiziano; *El nacimiento de Sol y triunfo de Baco*, de Conrado Giaquinto; *Bacanal*, de Miguel Ángel Houasse; y *Sacrificio a Baco*, de Caballero Máximo Stanzione.

En los últimos siglos, sobre todo desde el simbolismo, la violencia de las bacantes se proyecta a menudo contra Orfeo.

Los sátiros en la imaginería griega y romana se asocian al vino y la embriaguez. En la cerámica del siglo VII están en continuo movimiento y tienen aspecto de macho cabrío con un falo en erección[259]. En escultura se conoce una gran cantidad de copias romanas de obras del siglo IV y de grupos helenísticos, como también diversos grupos de ninfas o hermafroditas acosados por sátiros; la mayoría de estas estatuas estaban colocadas en jardines y parques y servían originariamente como fuerzas ahuyentadoras del mal, aunque poco a poco su función fue reduciéndose a exclusivamente decorativa[260]. Aparecen también en monedas. Edward Lucie-Smith[261] sostiene que esto ocurre porque el tipo de moneda era la afirmación pública que una comunidad griega

[257] AGHION, I. BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Guía iconográfica…*, p. 66.
[258] *Ibídem*.
[259] MOORMANN, E. y UITTERHOEVE, W., *De Acteón…*, p. 290.
[260] *Ibídem*, p. 291.
[261] LUCIE-SMITH, E., *La sexualidad en el arte occidental*. 1992, p. 18.

hacía de ella misma: "Las comunidades productoras de vino eran partidarias del dios del vino y sus revoltosos seguidores: una tetradracma de Naxos, Sicilia, tiene al propio Dioniso en el anverso, mientras que el reverso muestra a un sátiro musculoso asiendo un *kylix*. Desde el otro lado del mundo griego procede la acuñación de Tasos, una isla rica de viñedos. A mediados del siglo VI a. C. estas monedas muestran a un sátiro vehemente llevándose a una ninfa complaciente."[262]

En la iconografía moderna los sátiros simbolizan el lado no domesticado de la naturaleza y la lujuria, y su tipo iconográfico, del que deriva el del diablo, los aproxima a la figura del mal[263]. Por otro lado, las representaciones de familias de sátiros en el Renacimiento alemán e italiano pueden ser consideradas como idealizaciones del cándido ser humano natural[264]. La figura de los sátiros aparece en dos cuadros de Piero di Cosimo (entre 1490 y 1510), en dos grabados de madera de Jacopo de Barbari (c. 1500) y en varios cuadros de Jordaens (s. XVII). También se representan en el grupo de Dioniso, junto con las Ninfas, en obras de Jacobo Bellini (1450), Cornelis van Haarlem (1608), Rubens (c. 1615) y Van Dyck (c. 1616-17). Un tema con escasa representación es el de dos faunos peleándose; lo encontramos en la obra de Franz von Stuck *Faunos luchando* (1889).

Un motivo que aparece con frecuencia desde principios del siglo XVI hasta el siglo XX, es el de un sátiro espiando a una mujer que está durmiendo desnuda. Según Aghion, Barbillon y Lissarrague[265], el motivo es un pretexto para la representación de la anatomía femenina, y de ahí los abundantes *Sátiro sorprendiendo a una ninfa* y su variante, *Júpiter y Antíope*. Según Moormann y Uitterhoeve[266], se puede tratar de la representación del acecho descrito en *Hypnerotomachia Poliphili* de Colonna (1499): símbolo del deseo sexual masculino y de la receptividad y fertilidad femenina; cuando se ve el acecho a una ninfa del cortejo de Ártemis, se trata de la castidad amenazada por la lascivia, y cuando el personaje femenino es representado como Afrodita, se puede interpretar como el preludio del acto sexual. Sátiros espiando a mujeres desnudas encontramos en obras de Van Dick (c. 1618), Tiziano (c. 1540), Goltzius (1616), Rubens (c. 1616-17), en grabados de Rembrandt (c. 1631 y 1659), Jordaens (1650). A veces un sátiro y una ninfa están juntos en armonía, como en dos obras de Poussin

[262] *Ibídem*, pp. 18-19.
[263] AGHION, I. BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Guía iconográfica...*, p. 314.
[264] MOORMANN, E. y UITTERHOEVE, W., *De Acteón...*, p. 291.
[265] AGHION, I. BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Guía iconográfica...,* p. 314.
[266] MOORMANN, E. y UITTERHOEVE, W., *De Acteón...*, p. 291.

(entre 1630 y 1635), pero son más frecuentes las discordias y a menudo agresiones de sátiros a ninfas, como en la obra de Géricault *Ninfa violada por un sátiro*, c. 1817-1829, pero también de ninfas a sátiros, como en una copia de Primaticcio, de la escuela de Fontainebleau, *Ninfa mutilando a un sátiro*, en la obra de A. Bouguerau *Ninfas y un sátiro* (1873) o en la de H. Matisse *La siesta de un fauno* (1933), así como en la que lleva el mismo título de Ker-Xavier Roussel (1919).

A las ninfas se las presenta jóvenes y bellas, vestidas o desnudas, y aparecen en el Vaso François (c. 570 a. C.) y en un bajorrelieve de mármol fechado a finales del siglo V a. C., vestidas con telas transparentes, mientras abandonan una gruta, donde está el dios-río Aqueloo. En los relieves de los templos se representan a menudo junto a Hermes o Pan. Están presentes como indicación de paisaje en mosaicos y pinturas, a veces bajo el nombre de *Aktai*, como ocurre en los *Paisajes de la Odisea* (c. 40 a. C.) del Vaticano[267]. A menudo, en la pintura las ninfas se confunden con Venus, como ocurre con la *Ninfa de la concha* (siglo II) del Museo de Louvre[268]. En la época moderna, al igual que en la Antigüedad, las ninfas reciben un tratamiento como sujeto independiente muy pocas veces; por el contrario, están presentes en el nacimiento de Adonis, en torno a Apolo y Marsias, cerca de Ártemis y Acteón, y a menudo están acompañadas de sátiros[269]. Cesare Ripa apunta en su *Iconología* que la ninfas que acompañan a Ártemis "han de aparecer vestidas con un traje muy corto, siendo éste además de color blanco como signo inequívoco de la virginidad de la que gozan."[270] También, la asociación con el agua determina la imagen de las ninfas en la época moderna; a menudo se las representa ante grandes cántaros que vierten agua o ante una fuente, como en Cranach (varias veces desde 1518), Böcklin (1855), Ingres (1856), Renoir (1869-70) y Stuck (c. 1910)[271]. Como también ocurre con el nombre *Venus*, la palabra *Ninfa* se utiliza para denominar el desnudo femenino recostado o dormido.

En el siglo XX español, junto a las obras comentadas a continuación, tenemos que referirnos a una obra temprana de Antoni Tàpies titulada *Dríadas, ninfas, arpías...* (1950, óleo sobre tela, 97x130 cm.), obra de tonos oscuros, que representa un bosque de noche con una enorme luna llena en el cielo.

---

[267] *Ibídem*, p. 235.
[268] *Ibíd*., p. 255.
[269] *Ibíd*.
[270] RIPA, C., *Iconología*. *Tomo II*. 2002, p. 125.
[271] MOORMANN, E, y UITTERHOEVE, W., *De Acteón*..., p. 235.

5. 11. 4. Las obras (Picasso, Blanchard, Sert, Néstor, Pérez Villalta)

PABLO PICASSO

La dríada (*Desnudo en el bosque*), 1907-08

Óleo sobre lienzo, 185x108 cm. (fig. 1)

En 1907 y 1908 Picasso pinta un gran número de desnudos femeninos, bajo la influencia de Cézanne y del arte africano. *La dríada* puede situarse, por su estructura corporal, entre las obras *Desnudo con paños* (1907, San Petersburgo), una obra que suele centrar la llamada "época negra", *Desnudo en pie* (1908, Boston, The Museum of Fine Arts), y *Desnudo con los brazos levantados, de perfil* (1908, colección particular).

La dríada representa a una figura femenina en movimiento hacia el espectador y su novedad consiste en unir la frontalidad (de *Les demoiselles*) con el movimiento hacia adelante[272]. La figura "se aplasta" sobre el plano pictórico, pero tiene tras de sí un espacio profundo, donde los árboles construyen un arco de tonalidades oscuras que sugieren la profundidad del bosque. Según Valeriano Bozal[273] el problema del movimiento no es una cuestión formal. La frontalidad de muchas de sus figuras de esta época (*Les demoiselles*, *Tres mujeres*, *Mujer con abanico*, *La granjera*) es estática y carece del dinamismo físico y casi violento[274] de *La dríada.* Bozal resalta tres rasgos relevantes en esta obra, que pueden exponerse de forma autónoma pero que finalmente están interrelacionados: los recursos plásticos, la materialidad o fisicidad y el movimiento. En cuanto el tema, Bozal[275] relaciona la dríada del cuadro con Eurídice, basándose en los acontecimientos de la vida del pintor y de sus preocupaciones: el amor y la muerte, la pasión amorosa, el deseo sexual, la fuerza del arte. La dríada pintada por Picasso no tiene nada de la fisonomía de Eurídice y en el cuadro no hay ninguna referencia a Orfeo ni a la historia de la ninfa y tampoco existen datos que afirmen el conocimiento sobre mitología de Picasso en estos años.

[272] BOZAL, V., "La dríada". En AA VV, *Picasso*. 2002, p. 51.
[273] *Ibídem*, p. 52.
[274] El carácter agresivo, en el sentido sexual, de la figura femenina no es algo inventado por Picasso; se puede apreciar en Munch, Klimt, Holder, Schiele, Kokoschka, Rouault y en los primeros expresionistas.
[275] BOZAL, V., "La dríada...", pp. 44-48.

MARÍA BLANCHARD

Ninfas encadenando a Sileno, 1910

Óleo sobre lienzo, 190x220 cm. (fig. 2)

Con su temprana obra *Ninfas encadenando a Sileno*, distinguida por el jurado con la Segunda Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910, María Blanchard consiguió la consagración en el panorama nacional.

El lienzo presenta tres desnudos femeninos en posturas diferentes, alrededor de un sátiro sonriente, desnudo también, que se encuentra tumbado en el suelo. La escena se desarrolla en plena naturaleza. Los colores son densos, de un trabajo de espátula intenso y de una gama limitada de marrones y verdes. Según Fernando Huici[276], marcada por la influencia inequívoca de Anglada Camarasa, en cuyo taller parisiense Blanchard ampliaba entonces sus estudios, la obra implicaba una elección que seguía las pautas marcadas por la generación idealista del cambio de siglo. Justificados por la mitología clásica, los desnudos de diosas y ninfas eran algo usual, y con este pretexto María Blanchard presenta los espléndidos cuerpos de las ninfas en una escena bien estructurada y llena de gracia. Utiliza los motivos mitológicos –con gran tradición en las artes plásticas– de las ninfas, seres femeninos hermosos y etéreos, y del sátiro, figura con connotaciones sexuales.

JOSEP MARÍA SERT

Sátiro observando la danza de unas Ninfas, 1913

Grisalla en negro y oro sobre lienzo, 260x71,5 cm. (fig. 3)

Sátiro observando la danza de unas Ninfas pertenece al conjunto de pinturas que realizó Sert para el Salón de los Bucráneos de la Kent House en Londres.

En un lienzo alargado, solución adaptada por las exigencias arquitectónicas, se representan cuatro ninfas desnudas adornadas con flores en posturas de danza. En lo alto, desde un árbol, un sátiro observa la escena mientras toca una gaita. El sátiro está representado con patas de macho cabrío. En el fondo aparece una construcción redonda, ruina de un edificio clásico. Se ha señalado la similitud de la figura del sátiro con la

[276] HUICI, F., "Fuera de Orden". En Cat. de Exp. *Fuera de Orden*. 1999, p. 16.

titulada *El día*, de Miguel Ángel, para la tumba de Giuliano de Médicis[277]. El sátiro constituye también un elemento ambiental apropiado para el carácter de salón de música que tenía la pieza a la que iba destinado[278].

Las obras de Sert son un ejemplo de la inmensa cantidad de pinturas decorativas con temas sacados de la mitología clásica.

NÉSTOR MARTÍN FERNÁNDEZ
Sátiro del Valle de las Hespérides, 1922-1923
Acuarela y lápiz de color, 75x54 cm. (fig. 4)

Sátiro del Valle de las Hespérides tiene la composición de un retrato. El sátiro retratado, con cuernos y orejas enormes, posa con la mano en la barbilla. Tiene el rostro de un joven bello y vigoroso. La obra sigue la corriente simbolista y el sátiro retratado parece continuar el tema del cuadro *El jardín de las Hespérides*, realizado unos años antes (1909). Como se trata de un retrato, en la obra no hay acción, y el sátiro se utiliza como motivo pictórico pero se aleja del prototipo del ser mitológico, que suele representarse en estado salvaje. El sátiro de Néstor parece estar pensando.

PABLO PICASSO
Escultor en reposo y bacanal con toro (*Suite Vollard*, nº 32), 1933
Cobre, aguafuerte, 19,4x26,7 cm. (fig. 5)

Los cien grabados que integran la *Suite Vollard* coinciden con el momento en que Picasso vuelve a la escultura después de un paréntesis de quince años sin haberla practicado. Quizá por ello, el personaje que acompaña al Minotauro es el escultor, y el espacio del taller está a menudo poblado de composiciones escultóricas. El escultor, con aspecto de dios olímpico, está recostado entre los brazos de una joven con flores en el pelo, y los dos están mirando el grupo escultórico que componen una mujer, un toro y un hombre en posiciones manieristas y adornados de flores.

[277] FONTOBA DE VALLESCAR, F., "Del realismo al novecentismo". En Cat. de Exp., *Del realismo a la actualidad*. 1997, p. 22.
[278] *Ibídem*, p. 24.

El tema del grabado *Escultor en reposo y bacanal con toro* es exactamente un pretexto para mostrar al creador contemplando a su obra, y la bacanal es un tema secundario dentro del cuadro.

PABLO PICASSO
Escena báquica del minotauro (*Suite Vollard* nº 59), 1933
Cobre, aguafuerte, 29,7x36,6 cm. (fig. 6)

En este grabado, realizado el 18 de mayo de 1933 y segundo de la *Suite Vollard*, aparece el Minotauro con una copa en la mano, dos mujeres modelos y el escultor, un hombre barbudo que recuerda los tipos masculinos de la Grecia clásica. Todos los personajes están desnudos y sus actitudes son voluptuosas. Sin duda, se trata de una variante de la habitual escena de banquete, muy frecuente en la pintura francesa de los siglos anteriores. Paloma Esteban Leal[279] sostiene que Picasso podría haber tomado como ejemplo directo la *Victoria de Pan* (1635-36), de Poussin, utilizando, como haría frecuentemente en adelante, la obra de los maestros del pasado como inspiración para sus propias realizaciones. Picasso no utiliza las obras antiguas como mera excusa para una repetición formal, sino como punto de partida para dar forma a sus propias convenciones artísticas. Los miembros enlazados, los desnudos corpulentos y carnosos dan a la escena un aire de alegre voluptuosidad, propia de una escena báquica.

PABLO PICASSO
Sileno danzando (*Sileno en compañía danzante*), 1933
Tinta y guache, 34x45 cm. (fig. 7)

En *Sileno danzando* Picasso realiza una vez más una variación sobre un tema recurrente de la pintura barroca. Los silenos aparecen como hombres corpulentos y desnudos acompañados de tres mujeres (¿ménades?) y un niño que lleva en una mano una caña de pescar. Una de las mujeres lleva un pequeño sombrero en la cabeza y otra un pez que lo acerca a su boca. La escena se desarrolla a orillas del mar. Como siempre,

[279] ESTEBAN LEAL, P., "Picasso/Minotauro". En Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*. 2000, p. 31.

Picasso no se mantiene dentro de las fronteras de un determinado género artístico, sino que combina diversas fuentes, trasladando los motivos y formas de sus dibujos a la impresión gráfica, y los de sus grabados a las pinturas.

PABLO PICASSO
Fauno descubriendo a una mujer (*Suite Vollard*, nº 97), 1936
Cobre, aguatinta, 31,7x41,7 cm. (fig. 8)

En 1936 el Minotauro ya no es el único *alter ego* de Picasso. El artista se esconde detrás de un fauno, un personaje más adulto y sosegado, pero con los mismos problemas que el Minotauro.

Fauno descubriendo a una mujer presenta una escena íntima y oscura. El fauno está destapando a una mujer, que tiene los rasgos de Marie-Thérese. Una luz débil entra por el balcón e ilumina el cuerpo joven del fauno y una parte del cuerpo de la mujer. La composición, las posturas de los cuerpos y el tema recuerdan composiciones de los grandes maestros, como el cuadro de Ingres *Júpiter y Antíope* (1851).

Desde estos años la figura del fauno entra en el mundo pictórico de Picasso y permanece hasta su muerte.

PABLO PICASSO
Fauno, caballo y pájaro, 1936
Aguada y tinta china sobre papel, 44,2x54,4 cm. (fig. 9)

Desde 1936 el fauno y el Minotauro intercambian los roles en la obra de Picasso. En la presente obra, el fauno es un hermoso joven arrodillado y con gesto de resignación. A su lado, un pájaro y un caballo en estado de agitación. La escena se sitúa en la orilla del mar, con una edificación a la derecha. Los tonos azules de la obra dan un aire melancólico y amenazador a la escena. El fauno, como en obras anteriores, se distingue por los pequeños cuernos y las orejas puntiagudas.

PABLO PICASSO
Barca de náyades y fauno herido, 1937
Óleo y carboncillo sobre lienzo, 46x55 cm. (fig. 10)

En diciembre de 1937 Picasso se representa a sí mismo metamorfoseado en fauno, agonizando en una playa ante tres ninfas de las aguas. Las náyades están en una barca y una de ellas extiende su mano como para acariciar al fauno, exactamente como lo hacía una de las mujeres que contemplaban al moribundo Minotauro en la arena.

El fauno ya no tiene el cuerpo de un hombre joven, tiene cola y cuernos grandes y su rostro tiene un terrible gesto de dolor.

PABLO PICASSO
Cabeza de fauno, 1937-8
Óleo sobre lienzo, 55x46 cm. (fig. 11)

Cabeza de fauno, 1937-8.
Óleo sobre lienzo, 76x56,5 cm. (fig. 12)

Las dos cabezas de faunos, muy diferentes entre sí, son los últimos de este período de identificación de Picasso con ellos. El primero parece casi un hombre, sólo las pronunciadas orejas revelan su identidad; el segundo tiene cuernos y una expresión animal en el rostro. Los faunos se utilizan como motivo pictórico y no hay acción.

PABLO PICASSO
Bacanal según Poussin, 1944
Acuarela y guache, 30,5x40,5 cm. (fig. 13)

Gracias a un profundo conocimiento de la historia del arte y siendo muy consciente de la posición que él mismo ocupaba en el panteón de los grandes maestros, Picasso siempre hizo referencia, tanto directa como alusivamente, a los celebérrimos cuadros de los grandes maestros, así como a la obra de sus contemporáneos. En agosto

de 1944 la paráfrasis de la *Bacanal* de Poussin había sido más que un mero tributo al maestro francés; en vísperas de la Liberación, era un homenaje a Francia y a la supervivencia de su civilización.

Bacanal según Poussin es un título que nos ofrece el origen del préstamo. Picasso versiona el cuadro de Poussin del Prado con su lenguaje pictórico personal manteniendo la misma composición de volúmenes.

PABLO PICASSO
Ilustraciones para *Dos Contes* de Ramón Reventós, 1947.

Lámina 3: *Fauno flautista*, 1947
Grabado al buril, 33,6x26,4 cm. (fig. 14)

Lámina 4: *Episodios de la vida del fauno*, 1947. (fig. 15)

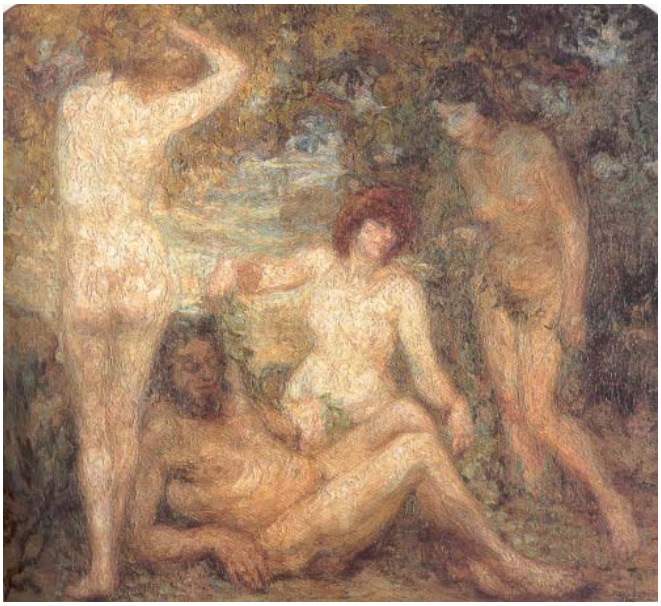
El segundo cuento de Reventós trata de un viejo fauno que quiere morir de pena, pero es incapaz de hacerlo porque no habla catalán, el idioma de las expresiones de dolor, y para hacer posible este aprendizaje decide unirse a la raza humana. Así, abandona los bosques y se va a la ciudad disfrazado con las ropas robadas a un vendedor de cacahuetes. Pero las ventas no van bien y el fauno acaba trabajando como modelo de artistas y tiene gran éxito posando con ninfas en actitudes lascivas. Como resultado de ello, los pintores y los escultores regresan en masa a los temas paganos (tal como lo harían Picasso en 1905-06 y más tarde en las décadas de los veinte y treinta, y algunos escultores catalanes como Manolo y Casanovas). Cansado de los míseros salarios, el fauno cambia de empleo y encuentra trabajo como jardinero municipal. Pero los parques despiertan sus pasiones paganas, se vuelve loco, destroza las flores, construye una flauta y persigue a niñeras e institutrices, a las que toma por ninfas. Luego se hace cabrero y lucha con los machos para conseguir a las hembras. También trabaja como músico de cabaret y se enamora de una bailarina de la compañía. Vive feliz hasta que sorprende a su amante en brazos de un hombre. Dolido, vuelve al bosque de la Rabassada, canta una canción apasionada y muere de pena, al anochecer.

En la lámina nº 3, se representa el fauno tocando los caramillos y a su lado una roca con un árbol. Los trazos son simples y el fauno no tiene rasgos de hombre, como ocurre en las obras anteriores. En la segunda lámina, con formato aleluya, se resume el argumento del cuento en tres escenas. En la primera el fauno está peleando, en la segunda está posando como modelo, junto a una ninfa, en el estudio de un pintor, y en la tercera está a punto de morirse, con una puesta del sol al fondo.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
Bacanal, 1990
Aguafuerte, 16x64,2 cm. (fig. 16)

Con dibujo claro y sin recurrir a las usuales escenografías, Pérez Villalta crea una fiesta bacanal muy parecida al estilo clásico de Picasso. Con pocos elementos y una disposición lineal, unos personajes desnudos están bailando y tocando instrumentos. La escena no aporta ninguna novedad al tema de las bacanales.

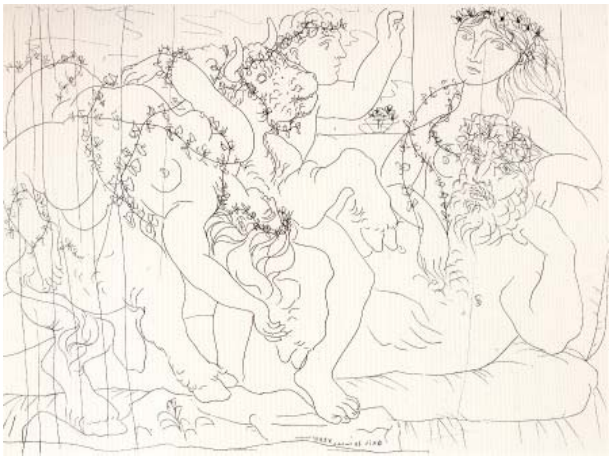
1.
PABLO PICASSO
La dríada (*Desnudo en el bosque*), 1908.
Óleo sobre lienzo, 185x108 cm.



2.
MARÍA BLANCHARD
Ninfas encadenando a Sileno, 1910.
Óleo sobre lienzo, 190x220 cm.

3.
JOSEP MARÍA SERT
Sátiro observando la danza de unas Ninfas, 1913.
Grisalla en negro y oro sobre lienzo, 260x71,5 cm.

4.
NÉSTOR MARTÍN FERNÁNDEZ
Sátiro del Valle de las Hespérides, 1922-1923.
Acuarela y lápiz de color, 75x54 cm.

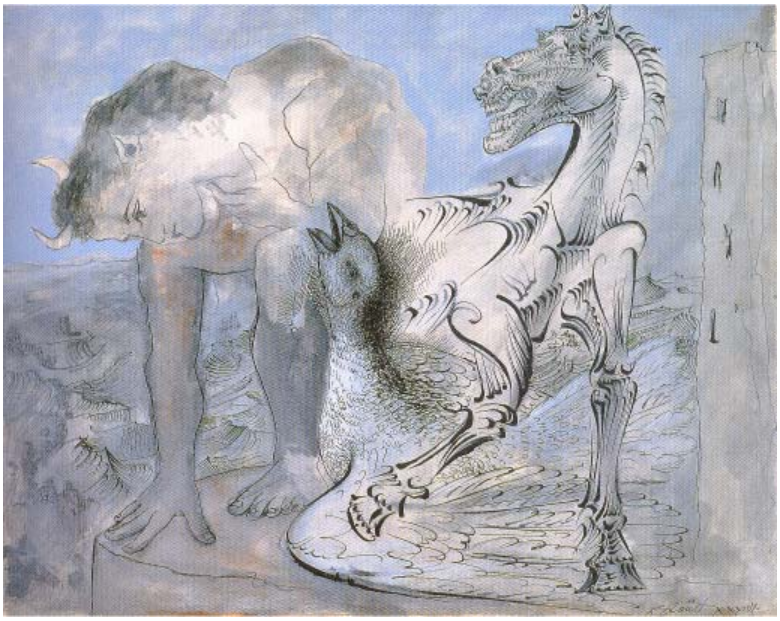


5.
PABLO PICASSO
Escultor en reposo y bacanal con toro (*Suite Vollard* nº 32), 1933.
Cobre, aguafuerte, 19,4x26,7 cm.

6.
PABLO PICASSO
Escena báquica del Minotauro, (*Suite Vollard*, nº 59), 1933.
Cobre, aguafuerte, 29,7x36,6 cm.

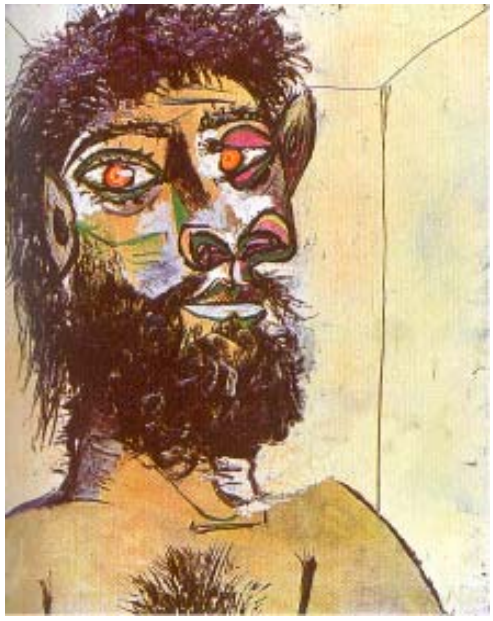
7.
PABLO PICASSO
Sileno danzando, 1933.
Tinta y guache, 34x45 cm.

8.
PABLO PICASSO
Fauno descubriendo a una mujer, (*Suite Vollard*, nº 97), 1936.
Cobre, aguatinta, 31,7x41,7 cm.

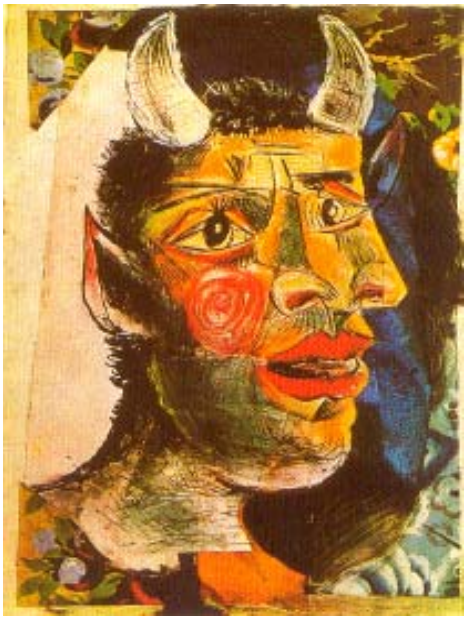


9.
PABLO PICASSO
Fauno, caballo y pájaro, 1936.
Guache y tinta sobre papel, 44x54 cm.

10.
PABLO PICASSO
Barca de náyades y fauno herido, 1937.
Óleo y carboncillo sobre lienzo, 46x55 cm.



11.
PABLO PICASSO
Cabeza de fauno, 1937-38.
Óleo sobre lienzo, 55x46 cm.

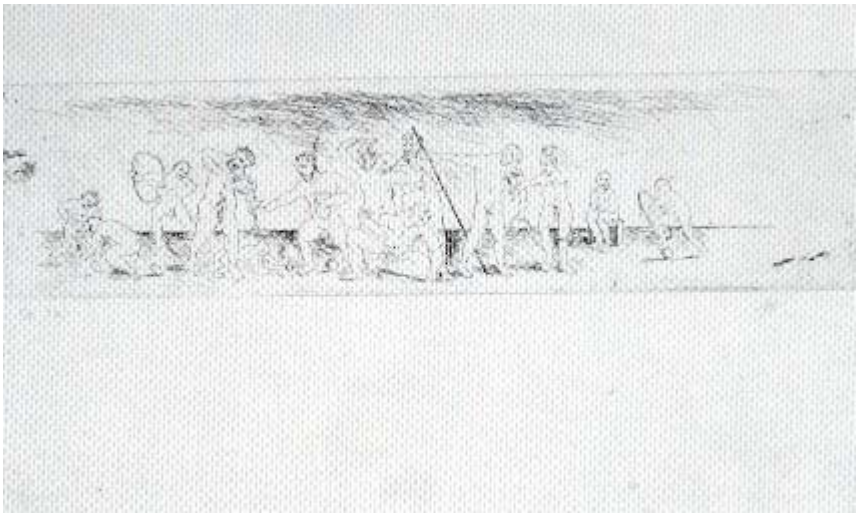


12.
PABLO PICASSO
Cabeza de fauno, 1937-38.
Óleo sobre lienzo, 76x56,5 cm.

13.
PABLO PICASSO
Bacanal, según Poussin, 1944.
Acuarela y guache, 30,5x40,5 cm.

14.
PABLO PICASSO
Fauno flautista, 1947.
Grabado al buril, 33,6x26,4 cm.

15.
PABLO PICASSO
Episodios de la vida del fauno, 1947.
Grabado al buril, 33,6x26,4 cm.



16.
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
Bacanal, 1990.
Aguafuerte, 16x64,2 cm.

5. 12. LEDA Y EL CISNE

5. 12. 1. El mito

Leda, hija del rey de Etolia, Testio y esposa del rey de Esparta, Tindáreo, es una de las amantes mortales de Zeus. Según la tradición tardía y más conocida del mito, Zeus, bajo la apariencia de un cisne, intentó unirse con Leda, quien mantuvo su aspecto normal, y de esta unión vieron la luz uno o dos huevos, de donde nacieron los Dioscuros y Helena.

5. 12. 2. Las fuentes

El mito de Leda ha tenido un complicado proceso de evolución y presenta numerosas variantes, tanto en la literatura como en el arte[280]. Leda, sin poseer rasgos definidos dentro de la mitología clásica, es una figura relevante por su relación con los Dioscuros y con Helena y la importancia del papel que desempeña en el mito varía según se la considere o no madre de dichos personajes y amada de Zeus[281].

La tradición más tardía, encontrada en los *Cypria*, quiere que al menos Helena fuera hija de Zeus y de Némesis[282]. Perseguida por Zeus, Némesis huye y se metamorfosea, pero alcanzada al fin y fecundada por Zeus, que tomó la forma de cisne, pone un huevo que llega a manos de Leda y de él nacerá Helena[283]. A partir de *Helena* de Eurípides es Leda la amada por Zeus y la que pone el huevo del que nace Helena.

5. 12. 3. Las representaciones

Según Alcalde Martín[284] los episodios de la leyenda de Leda fueron poco representados antes del último tercio del siglo V a. C. pero desde entonces su figura es

[280] ALCALDE MARTÍN, C., *El mito de Leda en la Antigüedad*. 2001, p. 9.
[281] *Ibídem*, p. 10.
[282] Divinidad de funciones semejantes a las de las Parcas, pero de manera más imprecisa; otorga a cada ser humano "su merecido", algo que la asemeja también con la Justicia.
[283] RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología…,* p. 62.
[284] ALCALDE MARTÍN, C., *El mito de Leda*..., p. 54.

cada vez más frecuente en las artes plásticas y paralela a la evolución del mito en la literatura.

Es la versión de Eurípides la que interesa a los artistas plásticos; el éxito de la unión entre mujer y cisne se debió a las posibilidades que compositivas que ofrecía, e hizo que el mito fuera uno de los más representados durante la Antigüedad greco-romana[285]. La gran mayoría de las obras que han llegado hasta nuestros días son relieves y esculturas y han inspirado directamente a los artistas del Renacimiento y el Barroco.

En la Edad Media tardía Leda se compara con la Virgen María, que por medio de una paloma recibe el anuncio de su embarazo[286].

Hay numerosas versiones de Leda con el cisne en la pintura italiana del Renacimiento y en el arte barroco. Leonardo da Vinci (1500) representa una Leda de pie que agarra el cuello del cisne (obra perdida conocida por copias, s. XVI, Roma Galería Borghese), mientras Miguel Ángel (1530) la representa tumbada (obra perdida, aunque existen copias como la de Rosso Fiorentino). Pontormo, en su cuadro *Leda con el cisne* (1512-13), pinta una Leda de pie que con su brazo derecho abraza al cisne, que la está mirando. En el suelo observamos la cáscara de dos huevos abiertos, y los dos gemelos recién nacidos sostenidos por pequeños *pittis*.

Alrededor de 1530, Correggio hizo una representación de Leda –existe una copia en el Museo del Prado–, donde el cisne está entre las piernas de Leda y su largo cuello entre sus pechos, en una postura marcadamente sensual. En el cuadro de Correggio, aparte de las figuras centrales aparecen en el fondo varias mujeres desnudas junto con otros cisnes, jugando en diferentes posturas. Alcalde Martín[287] apunta que probablemente se trata de una ampliación del aspecto erótico del desnudo femenino, que evoca otro tema mitológico muy frecuente a partir del Renacimiento: el mito de Ártemis, representada con las ninfas descansando después de la caza. También Tintoretto creó una Leda muy particular. El cuadro del presenta el interior de una habitación decorada con telas. Leda esta recostada desnuda y parece sostener con la mano derecha un cisne más dócil que agresivo. Una criada en la parte izquierda del cuadro tiene entre las manos una jaula con un pato dentro. Leda no esta mirando al cisne

[285] *Ibídem*, p. 70.
[286] MOORMANN E. M., y UITTERHOEVE, W., *De Acteón…*, p. 205.
[287] ALCALDE MARTÍN, C., "El mito de Leda: sus metamorfosis en la historia del arte". En CALVO MARTÍNEZ, J. L., (ed.), *Religión, Magia y Mitología en la Antigüedad clásica*. 1998, p. 22.

sino que dirige su mirada hacia la mujer. Alcalde Martín[288] sostiene que el cuadro podría calificarse como paródico ya que el tema mitológico permite al pintor representar a una elegante dama veneciana del Renacimiento en un ambiente de lujo, poseedora de un cisne doméstico que satisface sus deseos sexuales.

Boucher nos ofrece una mirada distinta sobre el mito de Leda. En su cuadro *Leda y el cisne* (1742) representa a dos mujeres desnudas una en los brazos de otra, jugando con un cisne. No está nada claro cuál de las dos es Leda. Según Alcalde Martín,[289] la disposición claramente erótica de las dos figuras femeninas en un entorno natural recuerda otro mito, frecuente en la pintura francesa del XVIII: la unión de Zeus, transformado en Ártemis, con la ninfa Calisto.

Delacroix, en un fresco de la Abadía de Valmont titulado *Leda y cisne* (1834), crea una Leda sentada de espaldas, de músculos fuertes y de una apariencia casi andrógina, que con gesto firme parece rechazar a un cisne que intenta acercarse a ella. Gustave Moreau, en su cuadro *Leda y cisne* (1865) representa al cisne detrás de Leda posando su cabeza encima en la de ella. Cézanne también pintó una Leda: el cuadro titulado *Leda y cisne* (1880-82) representa a una mujer tumbada que acaricia el cisne con una mano. Klimt, en cuadro destruido (1917), hizo una interpretación audaz y arriesgada, para su época, de la sexualidad femenina. Leda está de rodillas, y el cisne está detrás de ella. El simbolista Elliot Dangerfield pintó en *Leda y el cisne* (1920) una escena serena, donde Leda está sentada en la orilla de un lago mientras un pequeño cisne permanece cerca de ella, dentro del agua. En 1919 Otto Dix pinto una *Leda y cisne*, en postura de gran originalidad, como la de Klimt: Leda esta caída de espaldas y rechaza, con las manos hacia delante y con una expresión de terror en la cara, el cisne que se abalanza sobre ella. José María Blázquez[290] apunta que el motivo iconológico que utiliza Dix, pero sin los claros signos de violencia, se encuentra también en dos mosaicos romanos hallados en Complutum (Alcalá de Henares) y Palaepafos (Chipre). Los dos mosaicos siguen el mismo modelo: Leda camina semidesnuda, de espaldas al espectador, y rechaza al cisne con la mano derecha. En 1948 Beckmann pinta una Leda novedosa: la figura femenina está recostada semidesnuda mientras un hombre, que por la corona suponemos que es Tindareo, está tumbado junto a ella y la está abrazando. Al fondo se ven a los Dioscuros y un cisne que se aleja encima del mar.

---

[288] *Ibídem*, p. 23.
[289] *Ibíd*.
[290] BLÁZQUEZ, J. M., "Mitos griegos en la pintura expresionista". *Goya*, 2001, p. 117.

5. 12. 4. Las obras (Dalí)

SALVADOR DALÍ
Leda atómica, 1949
Óleo sobre lienzo, 61,1x45,3 cm. (fig…

Dalí empieza a trabajar en su *Leda atómica* a partir de 1945. En 1949 acaba de regresar de Estados Unidos y su estilo presenta las características clásicas de su pintura: grandes espacios, horizontes lejanos, elementos flotantes, luces fuertes y agresivas.

Leda-Gala esta sentada en un pedestal y con la mano izquierda roza el cuello del cisne que se le acerca. Alrededor de las figuras principales flotan en el espacio varios objetos, un libro, un huevo, gotas de agua, una escuadra, sin tocarse entre ellos. La escena está situada en la orilla del mar (podría ser su tierra natal). El título de la obra se inspira en la estructura del átomo, cuyos elementos, al igual que en el cuadro, gravitan sin tocarse.

El cuadro está pensado siguiendo la "divina proporción", bautizada así por Luca Paccioli: las figuras principales, Leda y el cisne, se inscriben en un pentágono en el interior del cual se ha insertado una estrella con cinco puntas –de la que Dalí realizó varios estudios–. Según Descharnes y Néret[291], todas sus obras de estos años están basadas en relaciones matemáticas rigurosas. El estado de levitación en el que se encuentran los cuerpos y los objetos de este período no sólo hace referencia a la divina proporción y a las especulaciones de la física moderna, sino que también traduce la evolución espiritual de Dalí, que por aquel entonces se declaraba –con esa preocupación de la pertenencia doble– agnóstico y católico apostólico romano[292].

El estado de levitación de los cuerpos hace que en la escena prevalezca la sublimación frente a la sensualidad. El estudio anatómico de la modelo y el cisne contrastan con la irrealidad de la situación. La obra mantiene elementos simbólicos, recuerdos del pasado surrealista de Dalí.

[291] DESCHARNES, R. y NÉRET, G., *Dalí*..., p. 427.
[292] *Ibídem*, p. 431.

SALVADOR DALÍ
El cisne de Leda, 1961
Aguada, 6,6x6,7 cm.

Con doce años de diferencia, Dalí vuelve otra vez a ocuparse del mito de Leda, esta vez presentándolo de manera totalmente distinta. Leda no se personifica en Gala, y está sentada con las manos extendidas, abrazando a un cisne enorme que con las alas abiertas posa sobre sus rodillas, en una postura marcadamente erótica. A su derecha hay una columna con el dibujo de corte clásico. La escena se sitúa al aire libre y presenta un gran movimiento, casi violento.

Llama la atención el título de la obra: mientras que todas la versiones en las obras de pintura se titulan *Leda y el cisne*, Dalí juega con el titulo y lo titula *El cisne de Leda*, dando así mayor importancia a Leda que a Zeus.

1
SALVADOR DALÍ
Leda atómica, 1949.
Óleo sobre lienzo, 61,1x45,3 cm.

2.
SALVADOR DALÍ
El cisne de Leda, 1961.
Aguada, 6,6x6,7 cm.

5. 13. NARCISO

5. 13. 1. El mito

Narciso, hijo del río Cefiso y de la ninfa Liríope, es un joven muy hermoso pero desdeñoso. Después de haber despreciado a muchas mujeres y hombres, entre ellos la ninfa Eco[293], Némesis lo castiga haciendo que se enamore de sí mismo al verse en el espejo de las aguas. Narciso acaba por consumirse y convertirse en la flor narciso.

5. 13. 2. Las fuentes

El relato se encuentra en Ovidio, en el tercer libro de la *Metamorfosis*: "La primera en recibir una prueba fiel de la veracidad de sus palabras[294] fue la azulada Liríope, a quien tiempo atrás había atrapado el Cefiso entre los meandros de su río, y apresándola entre sus olas la había violado. La bellísima ninfa había dado a luz un bebé que ya entonces era digno de ser amado, al que llamó Narciso. Al ser consultado sobre si el niño llegaría a ver los de una avanzada vejez, Tiresias el adivino respondió: 'solo si no se conocerá a sí mismo.' Las palabras del augur parecieron no tener sentido durante mucho tiempo, hasta que el desenlace de los acontecimientos, la forma de la muerte y la novedad de la pasión probaron su certeza. En efecto, el hijo de Cefiso ya sumaba un año a los quince y podía parecer tanto un adolescente cuanto un joven. Muchos jóvenes y muchas muchachas lo desearon, pero era tan dura la soberbia que había en su tierna belleza que ningún joven, ninguna muchacha lo pudo tocar nunca.

[...] Así había burlado el amor de Eco, así el de otras ninfas nacidas de las olas o de los montes, y así también el de un sinfín de hombres. Hasta que un día, uno de los que él había despreciado exclamó alzando las manos al cielo: '¡Ojalá él también se enamore y no pueda poseer a su amado!'. Así dijo, y la diosa ramnusia[295] accedió a sus justos ruegos.

Había un estanque sin barro, de aguas plateadas y cristalinas, hasta el que nunca habían llegado ni pastores, ni cabras que se llevan a pastar al monte, ni ningún otro tipo

[293] Ovidio cuenta los dos mitos paralelamente.
[294] De Tiresias.
[295] Némesis.

de ganado; ni pájaros, ni animales salvajes ni ramas caídas habían agitado nunca sus aguas. Estaba rodeado de hierba que crecía vigorosa por la proximidad del agua, y de un bosque que impedía que los rayos del sol penetraran y llevaran calor a aquel lugar. El joven, fatigado por la caza y por el calor, se dejó caer allí, atraído por el aspecto del lugar y por el estanque, y mientras intentaba calmar su sed, otra sed fue creciendo dentro de él. Mientras bebe, seducido por la visión de la belleza que tiene ante sus ojos, se enamora de una esperanza sin cuerpo, y cree que es un cuerpo lo que no es sino agua. Con asombro se admira a sí mismo, y permanece inmóvil con la mirada clavada en su propio reflejo, como si fuera una estatua de mármol de Paros. Tumbado en el suelo, observa las estrellas gemelas que son sus ojos, los cabellos dignos de Baco, dignos de Apolo, las mejillas imberbes, el cuello blanco como el marfil y la belleza de la boca; admira, en fin, todo aquello por lo que él mismo es digno de admiración. Se desea a sí mismo sin saberlo, y el que alaba es a la vez alabado, a la vez busca y es buscado, al mismo tiempo enciende la pasión y arde en ella. ¡Cuántas veces besó en vano el mentiroso estanque! ¡Cuántas veces hundió sus brazos en el agua para rodear el ansiado cuello, sin conseguir abrazarse! No sabe qué es lo que ve, pero lo que ve le abrasa, y él mismo se engaña, a la vez que incita a sus ojos a caer en el error. ¿Por qué intentas aferrar, ingenuo, una imagen fugaz? Lo que buscas no está en ninguna parte; lo que amas, lo pierdes en cuanto te vuelves de espaldas. Esta imagen que ves reflejada no es más que una sombra, no es nada por sí misma; contigo vino, contigo se queda y contigo se iría, si tú pudieras irte.

Ni la necesidad de comer ni la necesidad de descansar pueden apartarle de allí; por el contrario, tendido sobre la hierba umbrosa, observa con ojos insaciables esa belleza mendaz, y se consume de amor por sus propios ojos. Incorporándose un poco, tiende sus brazos hacia los árboles que le rodean y exclama: '¿Acaso algún amante, oh bosques, ha sufrido más cruelmente que yo? Sin duda lo sabéis, ya que habéis sido para muchos un oportuno escondrijo. ¿Acaso recordáis, en toda vuestra larga vida, una vida de tantos siglos, que alguien haya sufrido tanto como yo? Me gusta y le veo, y sin embargo, aunque le veo y me gusta, no le encuentro, ¡tanta es la ceguera del que ama! Y lo que más me duele es que no es un inmenso océano ni un largo camino, ni las montañas, ni una muralla con sus puertas cerradas lo que nos separa: ¡nuestro obstáculo es un poco de agua! Y él también desea que lo alcance: cuantas veces me acerco a besar las líquidas aguas él trata de acercarse con el rostro tendido hacia mí. Parece como si le

pudiera tocar, es muy poco lo que se interpone entre nosotros. ¡Sal, quienquiera que seas! ¿Por qué me rehuyes, muchacho incomparable? ¿Adónde vas, cuando yo te busco? En verdad, ni mi edad ni mi belleza merecen que me rehuyas: ¡hasta las ninfas se enamoran de mí! Con tu rostro amistoso me das esperanzas y me prometes algo que ni yo mismo sé qué es, y todas las veces que he tendido mis brazos hacia ti, tú te has tendido también; también he notado lágrimas en tu cara cuando yo lloro; si hago un gesto con la cabeza tú me lo devuelves, y, por lo que sospecho del movimiento de tus bellos labios, pronuncias palabras que no llegan a mis oídos. Pero ¡si es que soy yo! ¡Ahora me he dado cuenta y ya no me engaña mi reflejo! ¡Ardo de amor por mí, a la vez despierto la pasión y soy arrastrado por ella! ¿Qué hago? ¿Le suplico o dejo que me suplique a mí? ¿Pero suplicar qué? Lo que deseo está conmigo: mi propia riqueza me hace pobre. ¡Ojalá pudiera separarme de mi cuerpo! ¡Un deseo inaudito para un enamorado, querer que lo que amamos se aleje de nosotros! El dolor ya está acabando con mis fuerzas, no me queda mucho tiempo de vida, y muero cuando aún estoy en mi primera juventud. Pero no me pesa la muerte, porque así terminará mi dolor: sólo quisiera que él, el que deseo, viviera más tiempo. Ahora, dos pereceremos juntos en una sola alma.'

Así dijo, y presa de un delirio, volvió a mirar la imagen y sus lágrimas agitaron la superficie del agua, y con el temblor la figura reflejada desapareció. Al ver que se iba gritó: '¿Adónde huyes? ¡No abandones, cruel, a quien te ama! ¡Deja por lo menos que te mire, ya que no puedo tocarte, y que alimente así mi desdichada pasión!" Y mientras se lamenta, tira hacia debajo de su túnica y golpea su pecho desnudo con las palmas de sus manos, blancas como el mármol. Entonces, por efecto de los golpes, su pecho se coloreó de un tenue rubor, igual que las manzanas se quedan blancas por un lado y se ponen rojas por otro, o como los racimos variopintos de la uva todavía inmadura, que adquieren un color purpúreo.

Al ver esto en el agua, que estaba otra vez clara, no puede soprrtalo más: como se derrite la cera dorada al calor de una leve llama, como se disuelve el rocío de la mañana cuando lo calienta el sol, así, desgastado por el amor, se consume y es devorado poco a poco por un fuego oculto. En su tez ya no se mezclan la candidez y el rubor, ya no tiene ese vigor y esa fuerza que hace poco despertaban la admiración, ni tampoco queda ya el cuerpo del que Eco se había enamorado. Ésta, no obstante, se afligió al verle así, aunque aún recordaba, airada, lo sucedido, y cuantas veces el desgraciado joven

exclamaba '¡Ay!', '¡Ay!' repetía ella una y otra vez, y cuando Narciso golpeaba su cuerpo con sus manos ella reproducía el sonido de sus golpes.

Las últimas palabras las dijo Narciso mirando al agua una vez más: '¡Ay, muchacho vanamente amado!', y el lugar le devolvió todas las palabras; y cuando le dijo '¡Adiós!', Eco lo repitió. Extenuado dejó caer su cabeza sobre la verde hierba, y la noche se cerró sobre sus ojos, que aún admiraban la belleza de su propio dueño; y aun después de haber llegado al mundo infernal, siguió mirándose en las aguas estigias. Lloraron por él sus hermanas las Náyades, que se cortaron el cabello como ofrenda funeraria, le lloraron las Dríades, y Eco repitió sus lloros. Y ya estaban preparando la pira, las antorchas parpadeantes y el féretro, cuando vieron que su cuerpo ya no estaba: en su lugar encontraron una flor con el centro amarillo, rodeado de pétalos blancos."[296]

También encontramos el mito en Conón, Pausanias (IX 31, 7-9), Anonymus Vat., Severo y Eustacio con variantes[297]. La conexión del mito de Narciso con el mito de la ninfa Eco se encuentra en Ovidio y en los influidos por él[298]. A esta tradición pertenece también la importante división en dos partes del episodio de la imagen reflejada en el agua: la primera corresponde a la parte del error, cuando Narciso cree ver a un joven del cual se enamora, y la segunda corresponde al estadio de la conciencia, cuando Narciso se da cuenta de que el joven reflejado es él mismo, y comprende entonces que su amor es imposible[299]. Según Elisabeth Frenzei[300], el desarrollo del argumento de Narciso durante la Edad Media y principios de la Moderna se basaba fundamentalmente en el estudio que de Ovidio se practicó en aquellos siglos. Así, puesto que la mayoría de las figuras míticas están tratadas por Ovidio con intención didáctica y ejemplar, Narciso es un ejemplo de amor imposible, de víctima de una ilusión, de lo peligroso que es entregarse a bellezas temporales y efímeras, y jamás es utilizado en los primeros siglos como un ejemplo de amor consciente de sí mismo, ni ligado a la idea de la autognosis o al problema de la propia identidad[301]. El tema de Narciso, probablemente relacionado con la supuesta conexión que se hacía en la Antigüedad entre el reflejo en el espejo[302] y la muerte, aparece en la literatura y en las

[296] OVIDIO, *Metamorfosis*. Libro III. 1997, pp. 149-154.
[297] RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología…,* 1988, p. 449.
[298] FRENZEI, E., *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. 1976, p. 346.
[299] *Ibídem*.
[300] *Ibíd*.
[301] *Ibíd*.
[302] La variabilidad temporal y existencial de la función del espejo explican su sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones significativas del objeto. El espejo se ha relacionado con el pensamiento, en

artes plásticas desde la época helenística[303]. El espejo como elemento se ha visto desde la Antigüedad de una manera ambivalente y aparece con frecuencia en leyendas y cuentos folclóricos, dotado de carácter mágico, mera hipertrofia de su cualidad fundamental, la de reproducir imágenes[304].

5. 13. 3. Las representaciones

El tema de Narciso aparece en pinturas murales pompeyanas y en mosaicos, entre otros de Antioquía; Narciso se representa sentado en una roca en la orilla del río mientras observa el reflejo de su imagen en el agua[305]. También se representa vestido de cazador y a menudo acompañado por un amorcillo[306]. También se representa en relieves y gemas de pie, con la cabeza vuelta hacia atrás[307].

Desde el Renacimiento, el mito de Narciso en la emblemática contiene tanto valores positivos como negativos: "Conócete a ti mismo" aparece frente a "Amor propio te vuelve ciego". La representación simboliza también uno de los cinco sentidos, la vista. En el contexto cristiano Narciso se convierte en una alegoría de la religión, ya que autoconocimiento y conocimiento de Dios se expresan en su figura.

Giovanni Antonio Boltraffio pintó un Narciso hacia 1510; la cabeza de un joven de sexo indefinido, de pelo largo rizado y coronado con hojas, ocupa la mayor parte de lienzo, sugiriendo un ensimismamiento total del personaje. Caravaggio, hacia 1594, en una obra tenebrista representa a Narciso arrodillado mirando su reflejo. Poussin en su *Eco y Narciso* (h. 1627) ofrece otro momento del mito: Narciso yace muerto al borde del estanque y encima de su cabeza surge la flor que toma su nombre; al fondo aparece la ninfa Eco. Un cuadro con el mismo título del inglés John Watenhouse (1905), dentro de la corriente del prerrafaelismo, representa a Narciso inclinado sobre un estanque contemplando su reflejo, mientras a sus pies nacen narcisos blancos.

---

cuanto éste es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo. "Este sentido conecta con el simbolismo del espejo con el del agua reflejante y el mito de Narciso, apareciendo el cosmos como un inmenso Narciso que se ve a sí mismo reflejado en la humana conciencia" (CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*. 1992, p. 194).

[303] MOORMANN E. Y UITTERHOEVE, W., *De Acteón…,* p. 228.

[304] CIRLOT, J. E., *Diccionario…*, pp. 194-195.

[305] *Ibídem*, p. 228.

[306] AGHION, I., BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F., *Guía iconográfica…*, p. 244.

[307] MOORMANN E. Y UITTERHOEVE, W., *De Acteón…*, p. 228.

5. 13. 4. Las obras (Dalí, Pérez Villalta)

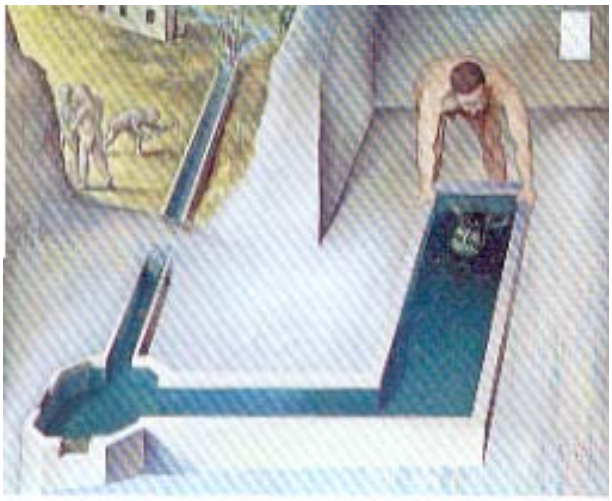
SALVADOR DALÍ
Metamorfosis de Narciso, 1937
Óleo sobre lienzo, 50,8x78,3 cm.

Metamorfosis de Narciso es el primer cuadro obtenido según la aplicación integral del método paranoico-crítico. La doble imagen de una mano enorme que sostiene con la punta de los dedos un huevo, del que nace una flor, domina la escena. La mano de la parte izquierda emerge del agua y el huevo que sostiene parece más bien una cabeza; el reflejo pétreo de la parte derecha sostiene el huevo de donde sale un narciso. En el fondo del cuadro observamos paisajes y figuras humanas que no tienen ninguna relación con el mito. La escena resulta completamente irreal y cumple el objetivo del método paranoico-crítico: ofrece una asociación interpretativo-crítica de fenómenos delirantes.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
Narciso o el molino de agua, 1989
Óleo sobre lienzo, 223x118 cm.

Pérez Villalta ofrece otra particular versión del mito de Narciso. Desde una habitación que tiene una pared derribada sale un estanque muy particular que va a dar a un molino de agua. Un hombre desnudo se refleja en sus aguas. En el exterior se ven hombres trabajando. Parece que el reflejo del hombre da la fuerza para que se mueva el molino de agua: la imagen sugiere sutilmente el proceso de una transformación.

1.
SALVADOR DALÍ
Metamorfosis de Narciso, 1937.
Óleo sobre lienzo, 50,8x78,3 cm.



2.
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
Narciso o el molino de agua, 1989.
Óleo sobre lienzo, 223x180 cm.

5.14. PROCEDENCIA DE LAS OBRAS

A continuación se presentan las obras pictóricas analizadas, reunidas según el mito que ilustran, la colección a la que pertenecen y el libro donde se encuentran las ilustraciones.

PABLO PICASSO, ***Minotauro corriendo*** (1927 ó 1928): Musée Picasso, París.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Minotauro sentado con un puñal, I*** (1933): Biblioteca Nacional, Madrid.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Maqueta para la revista Minotauro*** (1933): The Museum of Modern Art, Nueva York.
(AA VV, *Surrealismo en Catalunya. 1924-1936*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1988.)

PABLO PICASSO, ***Cabeza de Minotauro*** (1933): Musée Picasso, París.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, *Suite Vollard*. Nº 57 ***Minotauro con una copa en la mano y mujer joven*** (1933): Colecciones ICO, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, *Suite Vollard.* Nº 58 ***Minotauro acariciando a una mujer*** (1933): Colección particular.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, *Suite Vollard.* Nº 59 ***Escena báquica con Minotauro*** (1933): Colecciones ICO, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, *Suite Vollard.* Nº 67 ***Minotauro, bebedor y mujeres*** (1933): Colecciones ICO, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, *Suite Vollard.* Nº 60 ***Mujer contemplando a un Minotauro dormido*** (1933): Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, *Suite Vollard.* Nº 66, ***Minotauro y mujer detrás de una cortina*** (1933): Colecciones ICO, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, *Suite Vollard.* Nº 68, ***Minotauro acariciando a una mujer dormida*** (1933): Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, *Suite Vollard.* Nº 62, ***Minotauro atacando a una Amazona*** (1933): Colecciones ICO, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, *Suite Vollard.* Nº 63, ***Minotauro herido VI*** (1933): Colecciones ICO, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, *Suite Vollard* Nº 64, ***Minotauro vencido*** (1933): Colecciones ICO, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, *Suite Vollard* Nº 65, ***Minotauro moribundo*** (1933): Colecciones ICO, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, *Suite Vollard* Nº 89, ***Minotauro guiado por una niña I*** (1934): Colecciones ICO, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, *Suite Vollard* Nº 90, ***Minotauro guiado por una niña II*** (1934): Colecciones ICO, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, *Suite Vollard* Nº 91 ***Minotauro guiado por una niña III*** (1934): Colecciones ICO, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, *Suite Vollard* Nº 92 **Minotauro ciego guiado por una niña en la noche** (1934): Colecciones ICO, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, *Suite Vollard* Nº 94, ***Personajes con máscara y mujer pájaro*** (1934): Colecciones ICO, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, ***Minotauro contemplando a una mujer dormida***, también titulado *Minotauro contemplando amorosamente a una mujer dormida* (1933): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Minotauro violando a una mujer***, también titulado *Minotauro y mujer haciendo el amor* (1933): Colección particular.

(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Minotauro y mujer bajo la ventana***, también titulado *Minotauro con copa y su amante* (1933): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Desnudo sentado y Minotauro***, también titulado *Mujer desnuda y Minotauro* (1933): Legs Zervos. Mairie de Vézelay.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Minotauro y desnudo*** (1933): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Minotauro abrazando a una mujer*** (1934): Colección Marina Picasso. Nueva York.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Minotauro con jabalina*** (1934): Musée Picasso, París.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Minotauromaquia***, I Estado (1935): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Minotauromaquia***,7º Estado (1936): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Minotauro y caballo***, también titulado *Composición* (1935): Musée Picasso, París.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Minotauro con carreta*** (1936): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Composición. Minotauro y mujer*** (1936): Colección particular. Ginebra.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Minotauro y caballo muerto ante una gruta frente a una niña con velo*** (1936): Musée Picasso, París.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Minotauro herido, caballo y personajes*** (1936): Musée Picasso, París.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Dora y el Minotauro***, también titulado *Composición* (1936): Musée Picasso, París.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Minotauro*** (1937): Musée Picasso, París.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Naturaleza muerta con paleta, vela y cabeza de Minotauro*** (1938): The National Museum of Modern Arte, Kyoto.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Minotauro*** (1958): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Cabeza de Minotauro*** (1958): Graphische Sammlung der Staatsgalerie, Stuttgart.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

JOAN MIRÓ, ***Cinco dibujos para la serie Minotaure*** (1933).
(DUPIN, Jacques, *Miró*. Barcelona, Polígrafa, 1993.)

JOAN MIRÓ, ***Maqueta para la revista minotauro*** (1936).
(AA VV, *Surrealismo en Catalunya. 1924-1936*. Barcelona, Polígrafa, 1988.)

SALVADOR DALÍ, ***Maqueta para la revista Minotauro*** (1936).
(AA VV, *Surrealismo en Catalunya. 1924-1936*. Barcelona, Polígrafa, 1988.)

ESTEBAN FRANCÉS, ***Laberinto 39 o Morfología psicológica*** (1939): Colección Estate Esteban Francés.
(Cat. de Exp. *Esteban Francés. 1913-1976*. Comunidad de Madrid, septiembre – noviembre 1997.)

SALVADOR DALÍ, ***Combate entre Teseo y Minotauro*** (1942): Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras.

(DESCHARNES, Robert, y NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí 1904-1989*. Taschen, 1993.)

ÓSCAR DOMÍNGUEZ, ***Minotauro*** (1950): Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.
(Cat. de Exp. *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 4 diciembre 1989 – 4 febrero 1990.)

ESTEBAN FRANCÉS, ***El minotauro y las variaciones del pene*** (c. 1972-76): Colección Estate Esteban Francés.
(Cat. de Exp. *Esteban Francés. 1913-1976*. Comunidad de Madrid, septiembre-noviembre 1997.)

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA, ***Teseo-Minotauro*** (1981): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Guillermo Pérez Villalta. Obra gráfica. 1972-1998*. Sala Imagen, Sevilla 11 – 30 abril 2000.)

SALVADOR DALÍ, ***Venus y cupidillos*** (1925): Colección particular.
(DESCHARNES, Robert, y NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí 1904-1989*. Taschen, 1993.)

FEDERICO GARCÍA LORCA, ***Venus*** (1927-1928): Colección particular, Madrid.
(HERNÁNDEZ, Mario, *Libro de dibujos de F.G.L.*, Madrid, Tabapress, 1990.)

JOAN MASSANET, ***Nacimiento de Venus*** (1929): Colección Joan Massanet i Serra, La Escala.
(Cat. de Exp. *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989.)

EUGENIO GRANELL, ***Los juegos de Venus*** (1958): Colección particular.
(Cat. de Exp. *E. Granell*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1989.)

SALVADOR DALÍ, ***Dalí, levantando la piel del mar mediterráneo para enseñar a Gala el nacimiento de Venus*** (1977): Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras.
(DESCHARNES, Robert, y NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí 1904-1989*. Taschen, 1993.)

SALVADOR DALÍ, ***Aparición del rostro de Afrodita de Cnido en un paisaje*** (1981): Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras.
(DESCHARNES, Robert, y NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí 1904-1989*. Taschen, 1993.)

MIQUEL BARCELÓ, ***Venus bruta*** (1982): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Secretos del desnudo*, Junta de Andalucía / Caja General de Ahorros de Granada, Jaén / Almería s/a.)

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA, ***La Venus del Espejo*** (1991): Asociación Amigos del Museo del Prado.
(Cat. de Exp. *Guillermo Pérez Villalta. Obra gráfica 1972-1998*. Sevilla, Caja San Fernando, Fundación Museo Español Contemporáneo de Marbella, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Las tres holandesas*** (1905): Museé National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

PABLO PICASSO, ***Las Tres Bañistas***, II (1922 ó 1923): Museu Picasso, Barcelona.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

PABLO PICASSO, ***Tres desnudos*** (1923): Musée Picaso, París.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

PABLO PICASSO, ***Escultor y grupo escultórico de tres bailarinas*** (1934): Colecciones ICO, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, ***Las Tres Gracias*** (1923): Colección del artista.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

PABLO PICASSO, ***Las tres gracias*** (1967): Colección particular.
RAU, Bern, *Pablo Picasso. Obra gráfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

JOSEP DE TOGORES, ***Las tres gracias*** (1930): Colección particular.
(AA VV, *Surrealismo en Catalunya 1924-1936*. Barcelona, Polígrafa, 1988.)

JOSÉ MORENO VILLA***, Sin título*** o ***Las tres gracias***. (c. 1932): Museo de Málaga.
(Cat. de Exp. *José Moreno Villa. Pinturas y dibujos, 1924-1936*. Málaga, Sala de Exposiciones del Palacio Episcopal, abril – mayo 1999.)

RAFAEL ZABALETA, ***Las Tres Gracias*** (1935): Museo Zabaleta, Quesada.
(GUZMAN PÉREZ, María, *La pintura de Rafael Zabaleta*. Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1985.)

ANTONI LAMOLLA GARCÍA, ***L'espectre de les tres gracies dins láurea subtil***, (1935-36): Colección particular.
(AA VV, *Surrealismo en Catalunya. 1924-1936*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1988.)

SALVADOR DALÍ, ***Playa encantada con las tres gracias fluidas*** (1938): The Salvador Dalí Museum, San Petesburgo.

(DESCHARNES Robert, y NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí 1904-1989*. Taschen, 1993.)

BENJAMÍN PALENCIA, ***Las Tres Gracias*** (1948): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Secretos del desnudo*, Jaén / Almería, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, s/a.)

ANTONIO SAURA, ***Las tres Gracias*** (1960): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Secretos del desnudo*, Jaén / Almería, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, s/a.).

SALVADOR DALÍ, ***Tres gracias hiperrelistas. Antirracismo.*** (1973): Colección particular.

(DESCHARNES, Robert, y NÉRET, Gilles, *Salvador Dalí 1904-1989*. Taschen, 1993.)

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA, ***Políptico largo o Melancolía*** (1981): Colección Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía, Madrid.

(Cat. de Exp. *Guillermo Pérez Villalta*, Cádiz, Consejería de Cultura, 1995.)

JUAN BARJOLA, ***Tres gracias*** (1985): Museo Juan Barjola, Gijón.
(Cat. de Exp. *Juan Barjola*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1993.)

MANUEL VALDÉS, ***Las tres gracias*** (1989): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Manolo Valdés*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996.)

MANUEL VALDÉS, ***Rubens como pretexto*** (1989): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Manolo Valdés*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996.)

SALVADOR DALÍ, ***El juicio de Paris*** (1950): Colección particular.
(DESCHARNES, Robert, y NÉRET Gilles, *Salvador Dalí 1904-1989*. Taschen, 1993.)

PABLO PICASSO, ***El juicio de Paris*** (1951): Musée Picaso, París.
(MUSEÉ PICASSO, *Catálogo de las colecciones*. Barcelona, Polígrafa, 1988.)

FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, ***Orfeo atacado por las bacantes*** (1904): Colección del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.
(CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada, Universidad, 1999.)

JOSÉ RAMÓN ZARAGOZA, ***Orfeo en los infiernos*** (1906): Colección del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

(Cat. de Exp. *Exposición antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979).* Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Publicaciones del Patronato Nacional de Museos, 1979.)

PABLO PICASSO, ***Eurídice mordida por una serpiente*** (1930): Museo Picasso, Barcelona.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

PABLO PICASSO, ***La muerte de Orfeo*** (1930): Museu Picasso, Barcelona.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

PABLO PICASSO, ***La muerte de Orfeo*** *II* (1930): Museo Picasso, Barcelona.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ-ACOSTA, ***Pastoral de Longo*** (1904): Fundación Rodríguez-Acosta, Granada.

JOAQUIM SUNYER, ***Mediterránea*** (1910): Colección Thyssen Bornemisza.
(Cat. de Exp. *Los 98' ibéricos y el Mar*. Exposición Mundial de Lisboa, Pabellón de España, 3 agosto – 30 septiembre de 1998.)

JOAQUIM SUNYER, ***Pastoral*** (1910-11): Colección Maragall.
(Cat. De Exp. *Los 98' ibéricos y el Mar*. Exposición Mundial de Lisboa, Pabellón de España, 3 agosto – 30 septiembre de 1998.)

JOAQUÍN TORRES GARCÍA, ***La Edad de Oro de la Humanidad*** (1915): Salón de San Jorge del Palacio de la Generalitat de Cataluña, Barcelona.
(SUREDA PONS, Joan, *Torres García. Pasión clásica*. Madrid, Akal, 1998.)

JOAQUIM SUNYER, ***Pastoral*** (1919): Museo de Bellas Artes de Bilbao.
(Cat. de Exp. *Joaquín Sunyer. La construcción de una mirada*. Madrid / Barcelona, Fundación Cultural Mapfre Vida / Museu d'Art Modern MNAC, 1999.)

JOAN MIRÓ, ***Pastoral*** (1923-24): Colección Stefan D. Edlis, Chicago.
(DUPIN, Jacques, *Miró*. Barcelona, Polígrafa, 1993.)

JOAQUÍN TORRES GARCÍA, ***Escena bucólica*** (1927): Colección particular, Uruguay.
(Cat. de Exp. *Joaquín Torres García. Artista y teórico*. Gobierno de la Rioja, Ayuntamiento de Logroño, Logroño, 1997.)

JOAN MIRÓ, ***Dafnis y Cloe*** (1933): Fundación Juan Miró, Barcelona.
(Cat. de Exp. *Joan Miró: De la figuración al Gesto. Obra gráfica 1933-1963*. Fundación Arte y Tecnología de Telefónica, Madrid, 17 junio – 26 julio de1993.)

PABLO PICASSO, ***La joie de vivre*** (1946): Musée Picasso, Antibes.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

MON MONTOYA, ***Lujo calma y voluptuosidad*** (1989): Colección Argentaria
(Cat. de Exp. *"A la pintura". Pintores españoles de los años 80 y 90 en la colección Argentaria*. Barcelona, Palau de la Virreina, 27 de septiembre – 12 de noviembre de 1995.)

PABLO PICASSO, ***Diana y Acteón convertido en ciervo*** (1930): Museo Picasso, Barcelona.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA, ***Diana y Acteón*** (1985): Colección del artista.
(Cat. de Exp. *Guillermo Pérez Villalta*, Cádiz, Consejería de Cultura, 1995.)

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA, ***Hombre contemplando a la luna reflejada o el Antiacteón*** (1993): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Guillermo Pérez Villalta*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 14 septiembre – 13 octubre 1993.)

GUILLERMO PERÉZ VILLALTA, ***Ícaro o el peligro de las caídas*** (1980): Colección Caixa, Barcelona.
(Cat. de Exp. *Guillermo Pérez Villata*, Cadiz, 9 junio – 23 julio 1995.)

DELIA PICCIRILLI, ***Ícaro*** (1989): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Apuestas*. Madrid, Tabapress, 1990.)

ANTÓN PATIÑO, ***Ícaro*** (1992): Colección Argentaria.
(Cat. de Exp. *A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90 en la colección Argentaria*. Barcelona, Palau de la Virreina, 27 septiembre – 12 noviembre, 1995.)

PABLO PICASSO, ***Dánae*** (1962): Colección particular.

(WARNCKE, Castren-Peter, y WALTHER, Ingo, F., *Picasso 1881-1973*, Madrid, Taschen, 2002.)

JUAN NAVARRO BALDEWEG, ***Lluvia de oro*** (1985): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Diecisiete artistas / Diecisiete autonomías*, Pabellon Mudejar, Sevilla, Junta de Andalucía, 28 febrero – 6 abril 1986.)

JUAN NAVARRO BALDEWEG, ***Dánae del velo*** (1986): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Diecisiete artistas / Diecisiete autonomías*, Pabellon Mudéjar, Sevilla, Junta de Andalucía, 28 febrero – 6 abril 1986.)

DELIA PICCIRILI, ***Dánae*** (1988): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Apuestas*. Madrid, Tabapress, 1990.)

CARLOS FRANCO, ***Dánae*** (s/a): Colección particular.
(Cat. de Exp. GALLARDO LÓPEZ, Mª Dolores, *La mitología clásica en la pintura y escultura actuales*, Madrid, Ediciones Clásicas.

PABLO PICASSO, ***Neso y Deyanira*** (1920): Colección de la familia de Morton G. Neumann.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

PABLO PICASSO, ***Hércules da muerte al centauro Neso*** (1930): Museu Picasso, Barcelona.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

SALVADOR DALÍ, ***Familia de centauros marsupiales*** (1940): Colección particular.
(DESCHARNES, Robert, y NÉRET, Gilles, *Dalí. La obra pictórica.* Madrid, Taschen, 1993.)

REMEDIOS VARO, ***Paisaje, torre, centauro*** (1943): Colección particular.

EUGENIO GRANELL, ***El suplicio del centauro en el desierto***, 1944.
(Cat. de Exp. *E. Granell*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1989.)

PABLO PICASSO*,* ***Batalla con centauros*** (1946): Colección Sra. de Victor W. Ganz, Nueva York.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

PABLO PICASSO, ***Centauro besando a una mujer*** (1946): Museu Picasso, Barcelona.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

PABLO PICASSO, ***Mujer y centauros con pájaros*** (1946): Museu Picasso, Barcelona.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

PABLO PICASSO, ***Tríptico: sátiro, fauno y centauro***, detalle, (1946): Musée Picasso, Antibes.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

PABLO PICASSO, ***Los faunos y la centaura*** (1947): Museo Picasso, Barcelona.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

PABLO PICASSO, ***Centauro y Bacante*** (1947): Museu Picasso, Barcelona.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

PABLO PICASSO, ***Nacimiento del pequeño centauro*** (1947): Museu Picasso, Barcelona.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

PABLO PICASSO, ***Los distintos oficios del centauro: picador, caballo de carreta y maestro de escuela*** (1947): Museu Picasso, Barcelona.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

EUGENIO GRANELL, ***El discurso del centauro a los filósofos*** (1976): Colección particular, París.
(Cat. de Exp. *E. Granell*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1989.)

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA, ***Centauros y Lápitas*** (1983): Colección del artista.
(Cat. de Exp. *Guillermo Pérez Villalta. Obra gráfica 1972-1998*. Sala Imagen, Sevilla, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 11 a 30 abril 2000.)

EUGENIO GRANELL, ***Centauro excitado*** (1985): Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela.

(Cat. de Exp. *Eugenio Granell*. Huerta de San Vicente, Casa-Museo Federico García Lorca, Granada, 15 diciembre 1999 – 13 febrero 2000.)

PABLO PICASSO, ***La dríade*** también ***Desnudo en el bosque*** (1908): Ermitage, S. Petersburgo.
(WARNCKE Castren-Peter y WALTHER Ingo, F., *Picasso, 1881-1973*, Madrid, Taschen, 2002.)

MARÍA BLANCHARD, ***Ninfas encadenando a Isleño*** (1910): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia española*. Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 10 febrero – 18 abril 1999.)

JOSÉ MARÍA SERT, ***Sátiro observando la danza de unas Ninfas*** (1913): Kent House, Londres.
(Cat. de Exp. *Del Realismo a la actualidad*. Barcelona, Fundación Central Hispano,1997.)

NÉSTOR MARTÍN FERNÁNDEZ, ***Sátiro del Valle de las Hespérides*** (1922-1923): Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.
(Cat. de Exp. *Modos Modernistas. La cultura del modernismo en Canarias, 1900-1925*. Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Escultor en reposo y bacanal con toro*** (1933): Colecciones ICO, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, ***Escena báquica con Minotauro*** (1933): Colecciones ICO, Madrid
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, ***Sileno danzando*** (1933): Colección Heinz Berggruen, Ginebra.
(WARNCKE C.P. y WALTHER I.F., *Picasso*. Madrid, Taschen, 2002.)

PABLO PICASSO, ***Fauno descubriendo a una mujer*** (1936): Colecciones ICO, Madrid.
(AA VV, *Picasso. Suite Vollard*. Colección ICO, Madrid, Ediciones Turner, 1991.)

PABLO PICASSO, ***Fauno, caballo y pájaro*** (1936): Musée Picasso, París.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Barca de náyades y fauno herido*** (1937): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.)

PABLO PICASSO, ***Cabeza de fauno*** (1937-1938): Herederos del artista.
(WARNCKE C. P., y WALTHER, I. F., *Picasso*. Madrid, Taschen, 2002.)

PABLO PICASSO, ***Cabeza de fauno*** (1937-1938): Colección particular.
(WARNCKE C. P., y WALTHER I. F., *Picasso*. Madrid, Taschen, 2002.)

PABLO PICASSO, ***Bacanal según Poussin*** (1944): Musée Picasso, Antibes.
(AA VV, *Picasso y la tradición Española*, Guipúzcoa, Nerea, 1999.)

PABLO PICASSO, ***Fauno flautista*** (1947): Museu Picasso, Barcelona.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

PABLO PICASSO, ***Episodios de la vida del Fauno*** (1947): Museu Picasso Barcelona.
(Cat. de Exp. TINTEROW, Gary (dir. Carmen Giménez), *Picasso Clásico*, Palacio Episcopal, Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 10 octubre 1992 – 11 enero 1993.)

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA, ***Bacanal*** (1990): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Guillermo Pérez Villata*, Cádiz, 9 junio – 23 julio 1995.)

SALVADOR DALÍ, ***Leda atómica*** (1949): Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras.
(DESCHARNES R., y NÉRET G., *Dalí. La obra pictórica.* Madrid, Taschen, 1993.)

SALVADOR DALÍ, ***El cisne de Leda*** (1961): Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras.
(DESCHARNES R., y NÉRET G., *Dalí. La obra pictórica.* Madrid, Taschen, 1993.)

SALVADOR DALÍ, ***Metamorfosis de Narciso*** (1937): The Tate Gallery, Londres.
(DESCHARNES R., y NÉRET G., *Dalí. La obra pictórica.* Madrid, Taschen, 1993.)

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA, ***Narciso o el molino de agua*** (1989): Colección particular.
(Cat. de Exp. *Guillermo Pérez Villalta*, Cádiz, 9 junio – 23 julio 1995.)

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Los pintores que ilustran mitos clásicos en sus obras tienen procedencia muy variada. La mitología llega a sus obras por varias vías:

– como ejercicio obligado: es el caso de los pintores pensionados en Roma, José Ramón Zaragoza Fernández, Fernando Álvarez de Sotomayor;

– como elección más o menos impuesta, para las obras destinadas a concursar en Exposiciones Nacionales: es el caso de María Blanchard;

– por encargo: es el caso de Joaquín Torres García (nos referimos a los frescos para la Generalitat de Cataluña), Josep María Sert (las decoraciones para el Kent House), Pablo Picasso (las grandes obras de la serie *Antípolis*, las ilustraciones de las *Metamorfosis* y *Dos Contes*, la portada de *Minotaure*), Salvador Dalí (los decorados para teatros y ballets, la portada de *Minotaure*);

– por fijaciones o preferencias personales que tienen una relación directa con movimientos artísticos como el simbolismo, el *noucentisme* o el surrealismo: es el caso de José María Rodríguez-Acosta, Joaquim Sunyer, Joan Massanet, Federico García Lorca, Antoni García Lamolla, Óscar Domínguez, Remedios Varo, Josep de Togores, Joan Miró;

– por fijaciones o preferencias personales que no guardan ninguna relación con movimientos artísticos: es el caso de Benjamín Palencia, Rafael Zabaleta, Juan Barjola, Antonio Saura, Juan Navarro Baldeweg, Guillermo Pérez Villalta, Miquel Barceló, Mon Montoya, Antón Patiño, Carlos Franco, Manolo Valdés, Delia Piccirilli.

La mayoría de los pintores no parte de los textos donde se hace referencia a los mitos, sino que llega a conocerlos y a tratarlos por representaciones pictóricas previas. Así los pintores tratan los temas mitológicos:

– siguiendo las pautas marcadas por la tradición pictórica (aunque en muchas ocasiones utilizando lenguajes plásticos vanguardistas). Ese es el caso de Rafael Zabaleta (*Las Tres Gracias*, 1935), Fernando Álvarez de Sotomayor (*Orfeo atacado por las bacantes*, 1904), José Ramón Zaragoza (*Orfeo en los infiernos*, 1906), José María Rodríguez-Acosta (*Pastoral de Longo*, 1904), Joaquim Sunyer (*Mediterrània*, 1910, *Pastoral*, 1910-1911, *Pastoral*, 1919), Joaquín Torres García (*Escena bucólica*, 1927), Delia Piccirilli (*Ícaro*, 1989, *Dánae*, 1988), Carlos Franco (*Dánae*, s/a), María

Blanchard (*Ninfas encadenando a Sileno*, 1919), Josep María Sert (*Sátiro observando la danza de unas Ninfas*, 1913), Pablo Picasso (serie *Metamorfosis, Dánae,* 1962), Salvador Dalí (*Combate entre Teseo y Minotauro*, 1942, *El juicio de Paris*, 1951), Juan Navarro Baldeweg (*Lluvia de oro*, 1985, *Dánae del velo*, 1986), Guillermo Pérez Villalta (*Centauros y Lápitas*, 1983);

– aislando elementos (seres mitológicos), a veces desplazándolos hacia determinadas circustancias temporales: es el caso de las obras de Picasso protagonizadas por seres mitológicos que carecen de alusión alguna a un mito concreto (bacanales, ilustraciones de *Dos Contes*, todas las obras que tienen como tema las tres Gracias); algunas de las obras de Salvador Dalí (*Dalí levantando la piel de mar Mediterráneo para enseñar a Gala el nacimiento de Venus*, 1977; *La metamorfosis de Narciso*, 1937; *Venus y cupidillos*, 1925; *Aparición del rostro de Afrodita de Cnido en un paisaje*, 1981; *Familia de centauros marsupciales*, 1940), Joaquín Torres García (*La Edad de Oro de la Humanidad*, 1915), Eugenio Granell (*Los juegos de Venus*, 1958), Benjamín Palencia (*Las Tres Gracias*, 1948), Remedios Varo (*Paisaje, torre, centauro*, 1943), Néstor Martín Fernández (*Sátiro del Valle de las Hespérides*, 1922-1923), Pablo Picasso (*La dríada*, 1908);

– utilizando el mito clásico o los personajes mitológicos como base para crear composiciones que cambian su sentido originario: es el caso de Pablo Picaso (serie *Suite Vollard*, todas las obras relacionadas con el Minotauro), Joan Miró (*Cinco dibujos para la serie Minotaure*, 1933; *Pastoral*, c. 1923-1924), Esteban Francés (*Laberinto 39 o Morfología psicológica*, 1939; *Minotauro o las variaciones del pene*, 1972-76), Óscar Domínguez (*Minotauro*, 1950), Guillermo Pérez Villalta (*Teseo y Minotauro*, 1981; *La Venus del Espejo*, 1991; *Políptico largo o Melancolía*, 1981; *Diana y Acteón*, 1985; *Hombre contemplando a la luna reflejada o el Antiacteón*, 1993; *Ícaro o el peligro de las caídas*, 1980; *Narciso o el molino de agua*, 1989), Federico García Lorca (*Venus*, 1927-1928), Joan Massanet (*Nacimiento de Venus*, 1929), Miquel Barceló (*Venus bruta*, 1982), Josep de Togores (*Las tres Gracias*, 1930), José Moreno Villa (*Las Tres Gracias*, c. 1932), Antoni García Lamolla (*L'espectre de les tres gracies dins l'aurea subtil*, 1935-1936), Salvador Dalí (*Playa encantada con tres gracias fluidas*, 1938; *Tres gracias hiperrealistas*, 1973; *Leda atómica*, 1949; *El cisne de Leda*, 1961), Antonio Saura (*Las tres Gracias*, 1960), Juan Barjola (*Las tres gracias*, 1985), Manuel Valdés (*Las tres gracias*, 1989; *Rubens como pretexto*, 1989), Mon Montoya (*Lujo, calma y*

voluptuosidad, 1989), Antón Patiño (*Ícaro*, 1992), Eugenio Granell (*El suplicio del centauro en el desierto*, 1944; *El discurso del centauro a los filósofos*, 1976; *Centauro excitado*, 1985).

Para concluir, los temas mitológicos siguen vigentes, por dos razones diferentes pero de igual peso: por su carga de significado, fruto de siglos de elaboración, que hace fácil su utilización por el artista plástico occidental por un lado, y por otro su reconocimiento como "temática", que permite el acercamiento desde diferentes vías tanto del lenguaje plástico como de la interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

AA VV, *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. Madrid, Forum Artis, 1994.

– *El siglo de los creadores. Vanguardia y tradición en el alba de un milenio*. Barcelona, Planeta, 1997.

– *Historia de las religiones de la Europa antigua*. Madrid, Cátedra, 1994.

– *Literatura y pintura*. Madrid, Arco Libros, 2000.

– *Mitógrafos griegos*. Madrid, Akal, 2002.

– *Nuevo Romanticismo: la actualidad del mito*. Madrid, Fundación Juan March, 1998.

– *Picasso*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.

– *Picasso. Suite Vollard*. Madrid, ICO / Ediciones Turner, 1991.

– *Pintura española de vanguardia (1950-1990).* Madrid, Fundación Argentaria / Visor, 1998.

– *VI Jornadas de Arte: La visión del mundo clásico en el arte español*. Madrid, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez y Centro de Estudios Históricos CSIC, 1993.

ABRIL, Manuel, "Carmen Liñán, Carlota Brand, Buylla, Borrás y Lamolla". *Diario de Madrid*, 4-12-1935.

AGUILERA CERNI, Vicente (dir.), *Diccionario del Arte Moderno*: *Conceptos, ideas y tendencias*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1979.

– *Panorama del nuevo arte español*. Madrid, Guadarrama, 1996.

AGHION, I., BARBILLON, C., y LISSARRAGUE, F., *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*. Madrid, Alianza, 1998.

ALCALÁ FLECHA, Roberto, "Goya y el mito de las Parcas". *Goya* (Madrid) 258 (1997), pp. 337-351.

ALCALDE MARTÍN, Carlos, *El mito de Leda en la Antigüedad*. Madrid, Ediciones Clásicas, 2001.

ALCALDE PACHECO, María José, "La tradición clásica en la ópera". *Estudios clásicos* (Madrid) 107 (1995), pp. 89-99.

ALPERS, Svetlana, *Historias inmortales*. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002.

ALVAR, Jaime (ed.), *Héroes, semidioses y daimones*. Madrid, Ediciones Clásicas, 1989.

– *Héroes y antihéroes en la Antigüedad clásica*. Madrid, Cátedra, 1997.

ÁLVARES ARENAS, José, "Sobre los Dioses de los Gentiles, de Alonso Tostado Ribera de Madrigal". *Archivo Español de Arte* (Madrid) XLIX (1976), pp. 338-343.

ÁLVAREZ, X. Luis, *Signos estéticos y teoría*. Barcelona, Anthropos, 1986.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, "La mitología en el arte español del Renacimiento". *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Madrid) CXXX (1952), pp. 63-209.

APOLODORO, *Biblioteca mitológica* (ed. y trad.: García Moreno, Julia). Madrid, Alianza, 1999.

APOLONIO DE RODAS, *Argonáuticas* (ed. y trad.: Ramírez de Verger, Antonio). Madrid, Gredos, 1996.

ARACIL, Alfredo, y RODRÍGUEZ, Delfín, *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid, Istmo, 1982.

ARAGO STRASSER, Daniel, "Convertibilidad de los sentidos y correspondencia de las artes". *La balsa de la Medusa* (Madrid) 33 (1995), pp. 57-73.

AREAN, Carlos, *Veinte años de pintura de vanguardia en España*. Madrid, Editorial Nacional, 1961.

– "Dibujos de un poeta cromático". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid) 433-434 (1986), pp. 103-118.

ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno*. Madrid, Akal, 1991.

– *Salvación y caída del arte moderno*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

ARGULLOL, Rafael, *Territorio del nómada*. Barcelona, Destino, 1993.

– *El Héroe y el único*. Barcelona, Destino, 1990.

– *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona, Destino, 1989.

– (et. al.), *El desnudo en el Museo de Prado*. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Fundación Amigos del Museo de Prado, 1988.

ARIAS ABELLÁN, Jesús, y FOURNEAU, Francis (eds.), *El paisaje mediterráneo*. Granada, Universidad de Granada, 1998.

ARNALDO, Javier (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid, Tecnos, 1987.

ASSUNTO, Rosario, *La antigüedad como futuro*. Madrid, Visor, 1990.

ÁVILA, Ana, *Imágenes y símbolos*. Barcelona, Anthropos, 1993.

AZÚA, Félix de, *El aprendizaje de la decepción*. Barcelona, Anagrama, 1996.

– *Diccionario de las Artes*. Barcelona, Planeta, 1996.

BACHELARD, Gastón, *El aire y los sueños*, México, FCE, 1993.

BARR, Alfred H., *La definición del arte moderno*. Madrid, Alianza, 1989.

BARTHES, Roland, *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI, 1991.

– *Elementos de semiología*. Madrid, Comunicación, 1971.

– *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986.

BAUDSON, Michel (ed.), *L'art et le temps. Regards sur la Quatriéme dimension*. Bruselas, Palais des Beaux-arts, 1984.

BAUZÁ, Hugo Francisco, *El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1993.

BAXANDALL, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación simbólica de los cuadros*. Madrid, Hermann Blume, 1989.

BERGER, John, *El sentido de la vista*. Madrid. Alianza, 1997.

– *Ascensión y caída de Picasso*. Madrid, Akal, 1973.

BERMEJO BARRERA, José Carlos, *Introducción a la sociología del mito griego*. Madrid, Akal, 1994.

– *El mito griego y sus interpretaciones*. Madrid, Akal, 1988.

– (ed.), *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid, Akal, 1996.

BERROA, Rei, "Poesía y pintura: la doble manifestación de símbolo y metáfora en la imaginación lorquiana". *Cuadernos Americanos* (Madrid) 15 (1989), pp. 169-198.

BERTRAND, Jean Paul (ed.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Poitiers, Editions du Rocher, 1998.

BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós, 1993.

BLÁZQUEZ, José María, "El mundo clásico en Dalí". *Goya* (Madrid) 265-266 (1998), pp. 238-249.

– "Mitos griegos en la pintura expresionista". *Goya* (Madrid) 281 (2001), pp. 113-123.

– "Temas del mundo clásico en el arte del siglo XX". *Revista de la Universidad Complutense* (Madrid) 23 (1972), pp. 1-21.

– "Temas del mundo clásico en las pinturas de Kokoschka y Braque". *Miscelane de Arte* (Madrid) 2 (1982), pp. 262-274.

BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo, "Los laberintos y la racionalidad paisajística como metáfora". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Madrid) 59-62 (1995), pp. 61-81.

– "El mito de las Hespérides y las alegorías mitológicas en el Humanismo hispano". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Madrid) LXXIII (1998), pp. 9-29.

BLOK, Cor, *Historia del arte abstracto (1900-1960)*. Madrid, Cátedra, 1987.

BLUMENBERG, Hans, *Trabajo sobre el mito*. Barcelona, Paidós, 2003.

BONNEFOY, Ives (ed.), *Diccionario de las mitologías. Vol. II, Grecia*. Barcelona, Destino, 1996.

BONET CORREA, Antonio (ed.), *El Surrealismo*. Madrid, Cátedra, 1983.

– (et. al.), *Picasso. 1881-1981*. Madrid, Taurus, 1981.

BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid, Alianza, 1995.

– (ed.), *El objeto surrealista en España*. Teruel, Museo Provincial de Teruel, 1990.

BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1990.

BOUDAILE, Georges, *Picasso. Dibujos*. Barcelona, Polígrafa, 1986.

BOZAL, Valeriano, *Arte del siglo XX en España I. Pintura y escultura 1900-1939.* Madrid, Espasa Calpe, 1995.

– *Arte del siglo XX en España II. Pintura y escultura 1939-1990*. Madrid, Espasa Calpe, 1995.

– *Historia del arte en España*. Madrid, Istmo, 1972.

– *Mímesis: Las imágenes y las cosas*. Madrid, Visor, 1997.

– *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Madrid, Visor, 1991.

– *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

– "El cubismo bien temperado". *La balsa de la Medusa* (Madrid) 34 (1995), pp. 57-76.

– "Paul Cézanne: La mirada como lenguaje". *La balsa de la Medusa* (Madrid) 36 (1995), pp. 85-99.

– "Lenguaje clásico y modernidad. Tres notas". *La balsa de al Medusa* (Madrid) 25 (1993), pp. 100-106.

– "La dríada". En AA VV, *Picasso*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 43-60.

– (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. 2 vols., Madrid, Visor, 1996.

– (ed.), *Creadores del Arte Nuevo*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.

BOZAL, Valeriano, LLORENS, Tomas, y MARCHÁN FIZ, Simón, *España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976.* Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

BRAVO RUIZ, Natalia, *Bárbaros e italianos. Picasso en el pensamiento crítico de Sebastiá Gasch y Eugenio D'Ors (1923-1931)*. Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso / Ayuntamiento de Málaga, 1996.

BRIHUEGA, Jaime, *Orígenes de la vanguardia española (1920-1936)*. Madrid, Galería Multitud, 1974.

– *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. Madrid, Cátedra, 1979.

– *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*. Madrid, Istmo, 1981.

– *La Vanguardia y la República*. Madrid, Cátedra, 1982.

BROWN, Jonathan (ed.), *Picasso y la tradición española*. Guipúzcoa, Nerea, 1999.

BRUIT ZAIDMAN, Louise, y SCHMITT PANTEL, Pauline, *Religion in the ancient Greek City*. Cambridge, University Press, 1989.

BRUMBLE H., David, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance. A Dictionary of Allegorical Meanings*. London, Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.

BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. París, Editions du Rocher, 1988, p. 1.025.

BUCKLEY, Ramón, y CRISPIN, John, *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid, Alianza, 1973.

BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1978.

BURN, Lucilla, *Mitos griegos*. Madrid, Akal, 1992.

BUXTON, Richard, *Imaginary Greek. The contexts of mythology*. Cambridge, University Press, 1994.

CABANNE, Pierre, *El arte del siglo XX*. Barcelona, Polígrafa, 1983.

CABAÑAS BRAVO, Miguel (ed.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid, CSIC, 2001.

CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid, Cátedra, 1999.

– *El lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós, 1997.

– *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989.

CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos, 1991.

CALVO, F., y GONZÁLEZ, A., *Surrealismo en España.* Madrid, Galería Multitud, 1975.

CALVO MARTÍNEZ, José Luis (ed.), *Religión, Magia y Mitología en la Antigüedad clásica*. Granada, Universidad de Granada, 1998.

– "Épica y mito". *Florentia Iliberritana* (Granada) 6 (1995), pp. 61-87.

CALVO SERRALLER, Francisco (ed.), *El arte visto por los artistas. La vanguardia española analizada por sus protagonistas*. Madrid, Taurus, 1987.

– (ed.), *El realismo en el arte contemporáneo. 1900-1950*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999.

– (ed.), *Enciclopedia del arte español del siglo XX*. 2 vols., Madrid, Mondadori, 1991.

– *La senda extraviada del arte*. Madrid, Mondadori, 1992.

– *España. Medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*. 2 vols. Madrid, Ministerio de Cultura / Fundación Santillana, 1985.

– *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid Alianza, 1988.

– *Pintores españoles entre dos fines de siglo, 1880-1990*. Madrid, Alianza, 1990.

– *Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias en el arte contemporáneo*. Madrid, Taurus, 1987.

– *El arte contemporáneo*. Madrid, Taurus, 2001.

CALVO SERRALLER, Francisco, y GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, "Vanguardia y surrealismo en España (1920-1936)". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid) 349 (1979), pp. 5-18.

CAMPOY, Antonio Manuel, *Diccionario crítico del arte español contemporáneo.* Madrid, Ibérico Europea Ediciones, 1973.

CANO, José Luis, *García Lorca. Biografía ilustrada*. Barcelona, Destino, 1969.

CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada, Universidad de Granada, 1999.

CARDONA, F. L., *Mitología griega*. Barcelona, Edicomunicación, 1996.

CARREÑO, Francisca, *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid, Visor, 1988.

CARMONA MATO, Eugenio, *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Málaga, Universidad, 1985.

CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía clásica*. Madrid, Istmo, 2000.

CARRERE, Alberto, y SABORIT, José, *Retórica de la pintura*. Madrid, Cátedra, 2000.

CARRETE PARRONDO, Juan, (*et. al.*), *El grabado en España (siglos XIX y XX)*. Madrid, Espasa Calpe, 1988.

CASADO ALCALDE, Esteban, *La Academia Española en Roma y los pintores de la primera promoción.* (Tesis Doctoral), Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1978.

CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. México, FCE, 1972.

CASSOU, Jean, *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*. Madrid, Guadarrama, 1961.

CATÁLOGO de la Exposición: "*A la pintura". Pintores españoles de los años 80 y 90 en la colección Argentaria*. Barcelona, Palau de la Virreina, 27 de septiembre – 12 de noviembre de 1995.

– *Antón Patiño*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1992.

– *Antón Patiño. El Pesa-Nervios. Pinturas 1996-97*. Zaragoza, Banco Zaragozano, 1997.

– *Antón Patiño. Horizonte vertical. 1987-2001*. Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2002.

– *Antón Patiño. Mapa ingrávido*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea / Xunta de Galicia, 1997.

– *Antonio Saura*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1980.

– *Antonio Saura: pinturas, 1956-1985*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1989.

– *Apuestas*. Madrid, Tababress, 1990.

– *Classical myth in western art: Ancient through modern*. Dallas, Meadows Museum and Gallery/ Southern Methodist University, 1985.

– *D'après l'antique*. París, Museo de Louvre, 2001.

– *Dalí joven 1918-1930*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.

– *De Picasso a Dalí. Las raíces de la vanguardia española (1907-1936)*. Lisboa, 24 de junio – 25 de septiembre 1998.

– *Diecisiete artistas / Diecisiete autonomías*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1986.

– *Del realismo a la actualidad. Vol II.* Barcelona, Fundación Central Hispano, 1997.

– *El siglo de Picasso*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

– *El surrealismo en España*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

– *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria / Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989.

– *Exposición antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979).* Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Publicaciones del Patronato Nacional de Museos, 1979.

– *Eugenio Granell*. Granada, Huerta de San Vicente. Casa-Museo Federico García Lorca, 1999.

– *Fuera de orden. Mujeres de la Vanguardia Española.* Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999.

– *Guillermo Pérez Villalta*. Cádiz, Junta de Andalucía / Diputación de Cádiz, 1995.

– *Guillermo Pérez Villalta*. Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 1993.

– *Guillermo Pérez Villalta. Pinturas 1972-1998*. Santander, Fundación Marcelo Botín, 1999.

– *Joan Miró 1893-1993*. Barcelona, Fundación Joan Miró, 1993.

– *Joan Miró. De la Figuración al Gesto. Obra gráfica 1933-1963*. Madrid, Fundación Arte y Tecnología / Telefónica, 1993.

– *Joan Miró. Campo de Estrellas*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993.

– *Joaquim Sunyer. La construcción de una mirada*. Barcelona, Museu d'Art Modern MNAC / Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999.

– *Joaquín Torres García. Artista y teórico*. Logroño, 29 agosto – 28 septiembre de 1997.

– *José Moreno Villa. Pinturas y dibujos, 1924-1936*. Málaga, Sala de Exposiciones del Palacio Episcopal, abril – mayo 1999.

– *Juan Barjola*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1993.

– *La generación del 14 entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926).* Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2002.

– *Los 98' Ibéricos y el mar*. Lisboa, Expo '98 / Banco Santander, 1998.

– *Manolo Valdés*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996.

– *Memoria de los sueños. Salvador Dalí, 1904-1989*. Valencia, MUVIM, 2002.

– *Miquel Barceló 1987-1997*. Barcelona, Museo d'Art Contemporani, 1998.

- Miquel Barceló. Obra gráfica sobre papel 1997-1999. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

– *Modos Modernistas. La cultura del modernismo en Canarias, 1900-1925*. Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 2000.

– *Mon Montoya*. Mérida, Junta de Extremadura, 1994.

– *Oscar Domínguez. 1926-1957. Antológica*. Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996.

– *Picasso*. Victoria, National Gallery of Art / Sydney, Art Galery of South Wales, 1984.

– *Picasso Clásico*. Málaga, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura y Medio Ambiente / Ayuntamiento de Málaga, 1992.

– *Picasso Minotauro*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

– *Picasso. Primera mirada*. Málaga, 3 de diciembre 1994 – 29 de enero 1995.

– *Picasso: Toros y toreros*. París, Musée Picasso / Bayona, Musée Bonnat / Barcelona, Museu Picasso, 1993.

– *Remedios Varo*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1989.

– *Salvador Dalí. Retrospective. 1920-1980*. París. Pompidou, 1979.

– *Surrealismo en Cataluña. 1924-1936*. Barcelona, Fundación Caja de Barcelona, 1988.

– *Togores: clasicismo y renovación (obra de 1914 a 1931)*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.

CELISIA CROCCI DA GRAÇA, María, y MÍNGUEZ BAÑOS, Arístides, "Orfeo y Eurídice: algunas visiones del mito a través de la historia de las Artes". *Estudios Clásicos* (Madrid) 107 (1984), pp. 63-88.

CHASTEL, André, *Fables, formes, figures*. París, Flammarion, 1989.

CHEVALIER, Jean, y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1999.

CHIPP, Herschel B., *Teorías del Arte Contemporáneo*. Madrid, Akal, 1996.

CIRICI PELLICER, Alexandre, *El arte catalán*. Madrid, Alianza, 1988.

– *1924-1936. Surrealisme historic a Catalunya.* Barcelona, Galería Bonanova, 1975.

– *Miró y la imaginación*. Barcelona, Omega, 1949.

– *Miró y su obra*. Barcelona, Labor, 1970.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1992.

– *El ojo en la mitología. Su simbolismo*. Madrid, Ediciones Libertarias, 1992.

– *Diccionario de los Ismos*. Barcelona, Argos, 1949.

– *La pintura abstracta*. Barcelona, Omega, 1951.

– *El arte de siglo XX*. 2 vols. Barcelona, Labor, 1972.

– *El Arte Otro*. Barcelona, Seix Barral, 1957.

– *Informalismo*. Barcelona, Omega, 1959.

CIRLOT, Lourdes, *La pintura informal en Cataluña, 1915-1970*. Barcelona, Anthropos, 1983.

CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista*. Madrid, Visor, 1998.

CLARK, Kenneth, *El desnudo*. Madrid, Alianza, 1981.

CLAY, Jean, *Rostros del arte moderno*. Caracas, Monte Ávila, 1971.

CLEBERT, Jean Paul, *Dictionnaire du Surréalisme*. Paris, Seuil, 1996.

COMBALÍA DEXEUS, Victoria (ed.), *Estudios sobre Picasso*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

– (et. al.), *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona, Blume, 1980.

CONTI, Natale, *Mitología*. Murcia, Universidad de Murcia, 1998.

CORDERO DE CIRIA, Enrique, "Iconografía de Faetón en España". *Goya* (Madrid) 185 (1985), pp. 274-281.

COLQUHOUN, Alan, *Modernidad y tradición clásica*. Madrid, Júcar Universidad, 1991.

CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina.* 2 vols. Madrid-México, FCE, 1976.

DESCHARNES, Robert, y NÉRET, Gilles, *Dalí. La obra pictórica*, Slovenia, Taschen, 1993.

DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Forma, 1984.

DEL CASTILLO, Alberto, *José María Sert. Su vida y su obra*. Barcelona / Buenos Aires, Argos, 1949.

DETIENNE, Marcel, *La invención de la mitología*. Barcelona, Península, 1985.

DIEL, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona, Labor, 1991.

DIODORO SÍCULO, *Biblioteca histórica. Libros I-III* (ed. y trad.: Parreu Alasá, Francisco). Madrid, Gredos, 2001.

DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Alianza, 1983.

DOOB, Penélope, *The idea of the labyrinth from Classical Antiquity throught the Middle Ages*. Nueva York, Cornell University, 1990.

DORFLES, Gillo, *La estética del Mito. De Vico a Wittgestein*. Caracas, Tiempo Nuevo, 1967.

– *El devenir de las artes*. México, FCE, 1977.

– *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona, Labor, 1976.

DORIVAL, B., *Pintores del siglo XX de la escuela de París*. Barcelona, Seix Barral, 1963.

D'ORS, Carlos, *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*. Madrid, Cátedra, 2000.

D'ORS, Eugenio, "Cróniques de París. Les tardes i les vetlles de l'Octavi de Romeu". *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 12 de noviembre de 1908.

– "Apuntes sobre la escultura noucentista". *Revista de la Facultad de Geografía e Historia* (Madrid) 2 (1988) pp. 333-354.

DUMEZIL, Georges, *Los dioses de los Indoeuropeos*. Barcelona, Seix Barral, 1970.

DUPIN, Jacques, *Miró*. Barcelona, Polígrafa, 1993.

DURAND, Gilbert, *Lo imaginario*. Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000.

ECO, Umberto, *Signo*. Barcelona, Labor, 1994.

– *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen, 1975.

– *Tratado de Semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1977.

– *Sugli specchi e altri saggi*. Milán, Bombiani, 1985.

ECO, Umberto, y CALABRESE, Omar, *El tiempo en la pintura*. Madrid, Mondadori, 1987.

ELDERFIELD, John, *El fauvismo.* Madrid, Cátedra, 1987.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Labor, 1992.

– *Mito y Realidad*. Barcelona, Labor, 1981.

– *El mito del eterno retorno*. Barcelona, Planeta, 1985.

ERASMO, *Educación de un príncipe cristiano*. Madrid, Tecnos, 1996.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de iconografía*. Madrid, Istmo, 1990.

EURÍPIDES, *Medea* (ed. y trad.: Martínez Díez, Alfonso). Madrid, Ediciones Clásicas, 1997.

– *Tragedias* (ed y trad.: Tovar, Antonio, y Binda, Ricardo). Madrid, CSIC, 1982.

FANÉS, Félix, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*. Madrid, Electa, 1999.

FARCY, Gérard-Denis, *Lexique de la critique*. París, Presses Universitaires de France, 1991.

FER Briony, y BATCHELOR, David, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid, Akal, 1999.

FERNÁNDEZ DE MIER, Emilia, y PIÑERO, Félix (eds.), *Amores míticos*. Madrid, Ediciones Clásicas, 1999.

FERRATER, Gabriel, *Sobre pintura*. Barcelona, Seix Barral, 1981.

FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*. Barcelona, Alianza, 1982.

FERRIER, Jean Louis, *Dalí: Leda atómica: anatomie d'un chef-d'oevre*. París, Denoel-Gonthier, 1980.

FILKELSTEIN, Haim, *Salvador Dali's art and writing 1927-1942. The metamorphoses of Narcissus.* Cambridge, University Press, 1996.

FILÓSTRATO, El Viejo, FILÓSTRATO, El Joven, y CALÍSTRATO, *Imágenes. Descripciones*. Madrid, Siruela, 1993.

FINLEY, Moses I., *El legado de Grecia. Una nueva valoración*. Barcelona, Crítica, 1983.

FORMAGGIO, Dino, *Arte*. Barcelona, Labor, 1976.

– *La muerte del arte y la estética*. México, Grijalbo, 1992.

FRANCASTEL, Pierre, *Sociología del arte*. Madrid, Alianza, 1998.

FRANCASTEL, Pierre, y FRANCASTEL, Galienne, *El retrato*. Madrid, Cátedra, 1995.

FRANCIS, Frascina (et. al.), *La modernidad y lo moderno*. Madrid, Akal, 1998.

FRENZEI, Elisabeth, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid, Gredos, 1976.

FURIO, Vincenç, *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona, Anthropos, 1991.

GADAMER, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos, 1996.

– *Mito y razón*. Barcelona, 1999.

GALLARDO, María Dolores, "La Mitología en el Museo de Prado". *Estudios Clásicos* (Madrid) 66-67 (1972), pp.205-217.

– "La mitología clásica en la pintura y escultura del siglo XX". En *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. Cádiz , 1997, pp. 311-313.

GÁLLEGO, Julián, "Picasso Grabador". *Goya* (Madrid) 106 (1972), pp. 228-233.

– *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1978.

GARCÍA DE CARPI, Lucía, *La pintura surrealista española (1924-1936)*. Madrid, Istmo, 1986.

– *Picasso y el surrealismo.* Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, 1990.

GARCÍA GALLEGO, Jesús, *Bibliografía y crítica del surrealismo y la generación del '27*. Málaga, Centro Cultural de la Generación del '27, 1989.

GARCÍA GALLEGO, J. (ed.), *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*. Granada, Ediciones Antonio Ubago, 1984.

– *Surrealismo. El ojo soluble*. Málaga, Litoral, 1987.

GARCÍA GONZÁLEZ, Jesús María, y POCIÑA PÉREZ, Andrés (eds.), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*. Granada, Universidad de Granada, 1996.

GARCÍA GUAL, Carlos, *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza, 1998.

– *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid, Hiperión, 1979.

– (et. al.), *Nuevo Romanticismo: la actualidad del mito*. Madrid, Fundación Juan March, 1998.

GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas III. Prosa*. Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1997.

GARCILASO DE LA VEGA, *Poesía*. Zaragoza, Ebro, 1981.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, "Las pinturas mitológicas de Goya". *Goya* (Madrid) 100 (1971), pp.207-210.

– *Escultura española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1957.

– *La pintura española del siglo XX.* Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970.

– *Historia de la crítica de arte en España.* Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975.

– *La pintura española del medio siglo*. Barcelona, Omega, 1952.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París, Seuil, 1982.

GIL, Luis, *Transmisión mítica*. Barcelona, Planeta, 1975.

GILOT, Françoise, y CALTON, Lake, *Vida con Picasso*. Barcelona, Bruguera, 1965.

GIMFERRER, Pere, *Las raíces de Miró*. Barcelona, Polígrafa, 1993.

GOMBRICH, Ernst H., *La imagen y el ojo*. Madrid, Alianza, 1987.

– *Icones Symbolicae*. Oxford, Phaidon Press, 1972.

– *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*. Madrid, Debate, 1997.

– *Arte e Ilusión*. Madrid, Debate, 1998.

– *El legado de Apeles*. Madrid, Alianza, 1985.

– *Imágenes Simbólicas*. Madrid, Alianza, 1983.

GOMBRICH, Ernst H., y ERIBON, Didier, *Lo que nos cuentan las imágenes*. Madrid, Debate, 1992.

GÓMEZ CANSECO, Luis (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*. Huelva, Universidad de Huelva, 1994.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *Dalí*. Barcelona, Polígrafa, 1982.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Bilbao / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Mitología e Historia del Arte*. Vitoria, Instituto Ephialte, 1997.

GONZÁLEZ DE GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco, y MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de Vanguardia, 1900/1945*. Madrid, Istmo, 1999.

GOODMAN, Nelson, *Los lenguajes del arte*. Barcelona, Seix Barral, 1976.

– *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1992.

– *De la mente y otras materias*. Madrid, Visor, 1995.

GRAHAM, Allen, *Intertextuality*. Londres / Nueva York, Taylio and Francis Group, 2000.

GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*. Madrid, Alianza, 1985.

GREENHALGH, Michael, *La tradición clásica en el arte*. Madrid, Hermann Blume, 1987.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología clásica, griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1981.

GRUPO TEMPE, *Los dioses del Olimpo*. Madrid, Alianza, 1998.

GRUPO μ, *Tratado del signo visual: Para una retórica de la imagen*. Madrid, Cátedra, 1993.

GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2000.

GUTHRIE, W. K. C., *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el "movimiento órfico"*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

GUZMÁN, Antonio (et. al.), *Aspectos modernos de la Antigüedad*. Madrid, Ediciones clásicas, 1992.

GUZMÁN PÉREZ, María, *La pintura de Rafael Zabaleta*. Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1985.

HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid. Alianza, 1987.

HASKELL, Francis, *El arte y la interpretación del pasado*. Madrid, Alianza, 1990.

HENARES CUÉLLAR, Ignacio, *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada, Universidad de Granada, 1977.

HERNÁNDEZ, Mario (ed.), *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Madrid, Ediciones Tabapress / Fundación Federico García Lorca, 1990.

HERRERO, Angel, *Semiótica y creatividad*. Madrid, Palas Atenea, 1988.

HESÍODO, *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen* (ed. y trad.: Martín Sánchez, M. A.). Madrid, Alianza, 1986.

HESS, Walter, *Documentos para la compresión del arte moderno*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1994.

HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica*. México, FCE, 1954.

HIGINIO, *Fábulas: mitología clásica* (ed. y trad. De Santiago Rubio Fernaz). Madrid, Coloquio, 1987.

HINZ, Berthold, *Arte e Ideología del Nazismo*, Valencia, Fernando Torres, 1978.

HOFMANN, Werner, *Los fundamentos del arte moderno*. Barcelona, Península, 1992.

HOFSTSÄTTER, Hans H., *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona, Blume, 1977.

ILLIE, P., *Los surrealistas españoles*. Madrid, Taurus, 1972.

JARDI, Enric, *Torres García*. Barcelona, Polígrafa, 1973.

JAUSS, Hans Robert, *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid, Visor, 1995.

JESI, Furio, *Literatura y mito*. Barcelona, Barral, 1972.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, "Picasso clásico". En AA VV, *Picasso*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 73-91.

JUNG, Carl G., *Símbolos de transformación*. Buenos Aires, Paidós, 1962.

– *Introduction a l'essence de la Mythologie*. París, Payot, 1953.

JUNOY, Josep María, "Joaquín Sunyer. Pintor del Mediterráneo". *El Eco de Sitges*, Sitges, 3 de abril de 1910.

KAKRIDIS, Ioannis (ed.), *Ελληνική Μυθολογία. Εισαγωγή στο μύθο* (Mitología griega. Introducción al mito). Atenas, Ekdotike Athenon, 1986.

KEEBLE, Thomas, "Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española". *Estudios Clásicos* (Madrid) 13 (1969), pp. 83-96.

KIRK, G. S., *El mito, su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona, Paidós, 1985.

KOLAKOWSKI, Leszek, *La presencia del mito*. Madrid, Cátedra, 1990.

LAMARCA RUIZ DE EGUILAZ, Rafael, "Acerca de la importancia del mito en la literatura emblemática: Jano, una iconografía al servicio del poder", *Boletín de Arte*, (Málaga) 15 (1994), pp. 33-55.

LAMBLIN, Bernard, *Peinture et Temps*. París, Publications de la Sorbonne, 1987.

LARCO, Jorge, *Pintura española moderna y contemporánea*. Madrid, Castilla, 1964.

LASSO DE LA VEGA, José S., *Ideales de la formación Griega*. Madrid, Rialp, 1966.

– "Sobre lo clásico". *Cuadernos de filología clásica* (Madrid) 1 (1971), pp. 9-77.

LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1982.

LEIRIS, Michel, y LIMBOUR, Georges, *André Masson et son univers*. París, Trois Collines, 1947.

LEKATSAS, Panagís, *Διόνυσος. Καταγωγή και εξέλιξη της διονυσιακής θρησκείας* (Dionisos, raíz y evolución del culto dionisiaco). Atenas, Instituto de Estudios de Cultura Neohelénica, 1989.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoonte o Sobre los límites en la pintura y la poesía*. Madrid, Orbis, 1985.

LITVAK, Lily, *España 1900. Modernismo, Anarquismo y Fin de Siglo*. Barcelona, Anthropos, 1990.

– (ed.), *El Modernismo*. Madrid, Taurus, 1975.

LOIZIDI, Niki, *Ο μυθος του Μινωταυρου στην πρωτοπορια του μεσοπολεμου* (El mito de Minotauro en el período de Entreguerras). Atenas, Nefeli, 1988.

LOMBA FUENTES, Joaquín, *Principios de filosofía del Arte Griego*. Barcelona, Anthropos, 1987.

LORENTE ESTEBAN, J. F., *Tratado de iconografía*. Madrid, Istmo, 1990.

LLORENS, Tomás, "De Chirico y los límites de la modernidad". *La balsa de la Medusa* (Madrid) 2 (1987) pp.7-26.

LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.), *Historia de la literatura griega*. Madrid, Cátedra, 1988.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1995.

LUCIE-SMITH, Eduard, *La sexualidad en el arte occidental*. Barcelona, Destino, 1992.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (ed.), *Bestiario medieval*. Madrid, Siruela, 1986.

MALINOWSKI, Bronislaw, *Magia, ciencia, religión*. Barcelona, Ariel, 1994.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Fin de siglo y los primeros "ismos" del XX (1890-1917)*. (Summa Artis, vol. XXXVIII) Madrid, Espasa Calpe, 1995.

– *Las vanguardias históricas y sus sombras*. Summa Artis, vol. XXXIV, Madrid, Espasa Calpe, 1996.

– *Del arte objetual al arte de concepto.* Madrid, Akal, 1997.

– "Picasso, un artista intempestivo y nómada". *Arte y Parte* (Santander) 47 (2003), pp. 40-73.

MARCHESE, Angelo, y FORRADELLAS, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1986.

MARCO SIMÓN, Francisco, *Illud Tempus. Mito y Cosmogonía en el mundo antiguo*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998.

MARDONES, José María, *El retorno del mito*. Madrid, Síntesis, 2000.

MARÍN MEDINA, José, *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*. Madrid, Edarcón, 1978.

MATAMORO, Blas, "Apollinaire, Picasso y el cubismo poético". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid) 492 (1991), pp. 29-38.

MICHELI, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1996.

MOFFITT, John F., *Spanish painting*. Londres, Studio Vista, 1973.

MOORMANN, Eric M., y UITTERHOEVE, Wilfried, *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid, Akal, 1997.

MORALES y MARÍN, *José Luis, Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, Taurus, 1984.

MORENO GALVÁN, José María, "El arte español entre 1925 y 1935". *Goya* (Madrid) 36 (1960), pp.377-384.

– *Introducción a la pintura española actual.* Madrid, Publicaciones españolas, 1960.

– *Pintura española. La última vanguardia.* Madrid, Magius, 1969.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de Poéthique ey de Rhétorique*. Paris, Pressers Universitaires de France, 1981.

MORRIS, C. B., *El surrealismo y España. 1920-1936*. Madrid, Espasa Calpe, 2000.

– *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*. La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1983.

MÜLLER, Max, *Mitología comparada*. Barcelona, Edicomunicación, 1988.

MURELOS, Giorgos, *Μεταμορφωσεις του χρόνου* (Metamorfosis del tiempo*)*. Tesalónica, Konstantinidis, (sin año).

NATALE, Conti, *Mitología*. Murcia, Universidad de Murcia, 1998.

NAVARRETE ORCERA, Antonio Ramón, *"*La mitología a través de la pintura: Estado de la cuestión". *Estudios Clásicos* (Madrid) 109 (1996), pp. 93-130.

NEUMANN, Eckhard, *Mitos de artista. Estudio psicohistórico sobre la creatividad*. Madrid, Tecnos, 1992.

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Austral, 1997.

OTTO, Walter F., *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1973.

OVIDIO, *Metamorfosis*. Introducción de José Antonio Enríquez. Traducción y notas de Ely Leonetti Jungl. Madrid, Espasa Calpe, 1997.

PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza, 1998.

– *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*. Madrid, Alianza, 1975.

PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales y de Bellas Artes*. Madrid, J. R. García Ramos, 1980.

PAUSANIAS, *Descripción de Grecia* (ed. y trad.: Herrero Ingelmo, María Cruz). Madrid, Gredos, 1994.

PAZ, Octavio, *Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. Barcelona, Seix Barral, 1993.

PENELAS, Severino, "Signos y símbolos de la hipercepción". *Lápiz* (Madrid) 133 (1997), pp.60-65.

PÉREZ LIZANO, M., *Surrealismo aragonés, 1929-1979*. Zaragoza, Ed. Librería General, 1980.

PÉREZ ROJAS, Javier, y GARCÍA CASTELLÓN, Manuel, *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Madrid, Sílex, 1994.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid, Alianza, 1993.

– (et. al.), *La pintura española, II*. Milán, Electa, 1995.

PÉREZ TAPIAS, Antonio, *Filosofía y crítica de la cultura*. Madrid, Trotta, 1995.

PICÓ, Joseph, *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid, Alianza, 1994.

PÍNDARO, *Olímpicas* (ed. y trad.: Fernández-Galiano, Manuel). Madrid, CSIC / Instituto Antonio de Nebrija, 1956.

PLATÓN, *El banquete* (ed.: García Gual, Carlos, trad.: García Romero, Fernando). Madrid, Alianza, 1999.

PLUTARCO, *Vidas paralelas* (ed.: Alsina, José; trad.: Ranz Romanillos, Antonio). Barcelona, Planeta, 1990.

POLLITT, Jerome Jordan, *Arte y experiencia en la Grecia clásica*. Bilbao, Xarait Ediciones, 1984.

PRAZ, Mario, *Gusto neoclásico*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

– *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid, Taurus, 1981.

PREMINGER, Alex (ed.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey, University Press, 1974.

PREVELAKIS, Pantelís, *Αρχαία θέματα στην ιταλική ζωγραφική της Αναγέννησης* (Temas de la Antigüedad en la pintura italiana del Renacimiento). Atenas, Ediciones del Banco Griego de Comercio, 1975.

PROPERCIO SEXTO, Aurelio, *Elegías* (ed. y trad.: Ramírez de Verger, Antonio). Madrid, Gredos, 1989.

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos, 1974.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Dalí: lo crudo y lo podrido*. Madrid, Visor, 2002.

RANK, Otto, *El mito del nacimiento del héroe.* Barcelona, Paidós, 1991.

RAU, Bernd, *Pablo Picasso. Obra gráfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

READ, Herbert, *A concise history of Modern Painting*. Nueva York, Praeger, 1959.

– *Filosofía del arte moderno*. Buenos Aires, Peuser, 1960.

– *La pintura moderna*. México, Hermes, 1965.

REMOJO, Rosa, *Lope de Vega y el Mito Clásico*. Málaga, Universidad de Málaga, 1991.

RESINA, Joan Ramón, *Los usos del clásico*. Barcelona, Anthropos, 1991.

RESINA, Joan Ramón (ed.), *Mythopoesis: Literatura, totalidad, ideología*. Barcelona, Anthropos, 1992.

REVILLA, Federico, "Mujer y caos, vida y muerte, a través de Picasso en los toros". *Goya* (Madrid) 258 (1997), pp. 377-382.

– *Diccionario de Iconografía*. Madrid, Cátedra, 1990.

– *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid, Cátedra, 1995.

REVILLA UCEDA, Mateo, *José María Rodríguez-Acosta*. Madrid, Turner, 1992.

REYERO, Carlos, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 1989.

– *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996.

RICHET, Michèle, *Musée Picasso, París. Catálogo de las colecciones*. 2 vols. Barcelona, Polígrafa, 1988.

RIEGL, Alois, *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, Visor, 1987.

RIGOPULU, Pepi, *Ο Νάρκισσος. Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου* (Narciso. Detrás de las huellas de la imagen y del mito). Atenas, Pletron, 1997.

RIPA, Cesare, *Iconología* (2 vols.). Madrid, Akal, 2002.

RIPALDA, José María, *Fin del clasicismo*. Madrid, Trotta, 1992.

RODON, Eulalia, "El mundo clásico, dicotomía en proyección". *Cuadernos de filología clásica* (Madrid) 11 (1976), pp. 53-72.

ROGRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro, y LUCAS DE DIOS, José María, *Raíces griegas de la cultura moderna*. Madrid, UNED, 1994.

RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, *Arte moderno en Cataluña*. Barcelona, Planeta, 1986.

RODRÍGUEZ ALFAGEME, Ignacio, y BRAVO GARCÍA, Antonio (eds.), *Tradición Clásica y Siglo XX*. Madrid, Editorial Coloquio, 1986.

ROJAS, Carlos, *El mundo mítico y mágico de Picasso*. Barcelona, Planeta, 1984.

ROMERO, Luis, *Todo Dalí en un rostro*. Barcelona, Blume, 1975.

ROMOJARO, Rosa, *Lope de Vega y el Mito Clásico*. Málaga, Universidad de Málaga, 1991.

ROSE, H. J., *Mitología Griega*. Barcelona, Labor, 1970.

RUBIALES TORREJÓN, Manuel (ed.), *Literatura Imagen*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de Sevilla, 1993.

RUBIN, William, *Pablo Picasso: Retrospectiva*. Barcelona, Polígrafa, 1980.

RUBIO, Oliva María, *La mirada interior: El surrealismo y la pintura*. Madrid, Tecnos, 1994.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio, "Temas clásicos en la cultura moderna". *Cuadernos de Filología clásica* (Madrid) 21 (1998), pp.283-294.

– *Mitología clásica*. Madrid, Gredos, 1988.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona, Planeta, 1988.

SANGUINETI, Eduardo, *Vanguardia, ideología y lenguaje*. Caracas, Monte Avila, 1969.

SANTAMARÍA, Vicent, "Salvador Dalí, lector de Freud (1927-1930). Una aproximación a las fuentes del pensamiento daliniano". *La balsa de la Medusa* (Madrid) 47 (1988), pp. 89-111.

SANTOS TORROELLA, Rafael, *La miel es más dulce que la sangre*. Barcelona, Seix Barral, 1984.

– (et. al.), *El collage surrealista en España*. Teruel, Museo Provincial de Teruel, 1989.

SARDUY, Severo (et. al.), *Antonio Saura. Figura y fondo*. Barcelona, Llibres del Mall, 1987.

SASLOW, James M., *Ganímedes en el Renacimiento. La homosexualidad en el arte y en la sociedad*. Madrid, Nerea, 1989.

SAURA, Antonio, *Ensayos*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1999.

SHAPIRO, Meyer, *Estilo, artista y sociedad*. Madrid, Tecnos, 1999.

– *Words and Pictures*. Mouton, The Hague, 1973.

SCHLOSSER, Julius, *La literatura artística*. Madrid, Cátedra, 1976.

SEDLMAYR, Hans, *La revolución del arte moderno*. Madrid, Rialp, 1957.

SEZNEC, Jean, *Los dioses de la antigüedad durante la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1983.

SÓFOCLES, *Tragedias completas* (ed. y trad.: Vara Donado, José). Madrid, Cátedra, 1997.

SOURIAU, Etienne, *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, Akal, 1998.

SPIES, Werner, *Picasso. Pastels, dessins, aquarelles*. Bonn y París, 1986.

STANGOS, Nikos (ed.), *Conceptos de Arte Moderno*. Madrid, Alianza, 1994.

STERN, Robert, *Clasicismo moderno*. Madrid, Nerea, 1988.

STRONG, Roy, *Arte y poder*. Madrid, Alianza, 1988.

SUBIRATS, Eduardo, *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*. Barcelona, Anthropos, 1986.

SUREDA PONS, Joan, *Torres García: pasión clásica*. Madrid, Akal, 1998.

TEÓCRITO, *Idilios* (ed. y trad.: González Laso, Antonio). Madrid, Aguilar, 1973.

TERVARENT, Guy de, *Atributos y símbolos en el arte profano*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002.

THOMAS, Karin, *Diccionario del arte actual*. Barcelona, Labor, 1978.

TRIADO, Joan-Ramón, *Arte en Cataluña*. Madrid, Cátedra, 1994.

TRIPET, César, "Joaquim Sunyer". *La Publicidad*, Barcelona, 5 de julio de 1911 (ed. mañana).

TROUSSON, Raymond, *Thèmes et mythes*. Bruselas, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.

VERGARA, Alejandro (dir.), *Diccionario del arte español*. Madrid, Alianza, 1996.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona, Ariel, 1983.

– *Los orígenes del pensamiento griego*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1973.

VERNANT, Jean-Pierre, y VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Madrid, Taurus, 1987.

VEYNE, Paul, *¿Creyeron los griegos en sus mitos?* Barcelona, Granica, 1987.

VIÑUALES, Jesús, "La práctica del arte en España a comienzos del siglo XX". *Espacio, Tiempo*, *Forma* (Madrid) 10 (1997), UNED, pp.253-264.

– *Arte español del siglo XX*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1998.

VIRGILIO, Marón Publio, *Geórgicas* (tr.: Velázquez, Jaime). Madrid, Cátedra, 1994.

VIRILIO, Paul, *La máquina de la visión*. Madrid, Cátedra, 1989.

VOLPE, Galvano della, *Historia del gusto*. Madrid, Visor, 1987.

WESCHER, H., *Historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

WIND, Edgar, *Arte y anarquía*. Madrid, Taurus, 1986.

– *La elocuencia de los símbolos*. Madrid, Alianza, 1993.

– *Los misterios paganos del Renacimiento*. Madrid, Alianza, 1998.

WOLFFLIN, Heinrich, *El arte clásico*. Madrid, Alianza, 1985.

WOLLHEIM, Richard, *La pintura como arte*. Madrid, Visor, 1997.

WORRINGER, W., *Abstracción y Naturaleza*. México, FCE, 1953.

ZAMORANO PÉREZ, Pedro Antonio, *El pintor F. Álvarez Sotomayor y su huella en América*. La Coruña, Servicio de Publicaciones de Universidad de La Coruña, 1994.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra, 1989.